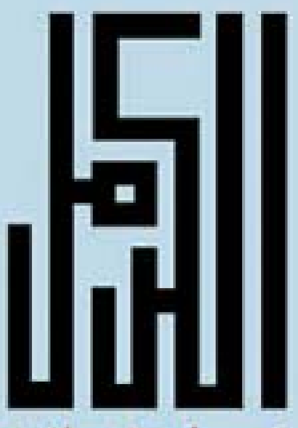


فصلية ثقافية

78

شتاء 2004

فدوى

بعد إدوارد سعيد، المُفكّر الكونيّ المحلّق خارج المكان. وبعد إحسان عباس، العلاّمة الباحث عن ذَهَب التراث في كل مكان. وبعد محمد القيسي، شاعر الناي الأمهر في استدراج المكان... طَوَتْ فدوى طوقان جسدها الهشّ في قصيدتها الناعمة، كفراشة في وردة، ونامت داخل المكان.

سنة صعبة علينا، ومكان أصعب. لم يموتوا تماماً. لقد توقفوا عن الكتابة لتبدأ كتابتهم مُهمّتها الأخصب: أن تكتب نفسها، بالاعتماد على نفسها، وعلى ما فيها من حياة بالاعتماد على نفسها، وعلى ما فيها من حياة ثانية: كأنَّ غياب الكاتب هو شكل من أشكال حضور النص.

فدوى، أختنا الكبيرة، ودّعت زملاءها من نافذة بيتها في نابلس، كما ودّعت عشرات من الأحباء والشهداء. ولولا الحب، لولا الحب الذي هو شرط حياتها لكادت أن تكون خنساء العرب الفلسطينيين، في بلد صار فيه الموت هو سيِّد الكتابة.

لم تعش كما تشتهي. لم تشأ أن يكون كل شيء واضحاً إلى هذا الحد الفاضح. ففي الضباب تأويل. وكم قالت لي كلما التقينا: كم أتمنى أن أعرف طريقي إلى غموضٍ ما في الشعر. كانت تطلب الغموض، لتقول أكثر مما قالت ربما من المسكوت عنه في قلبها، فقد ظنَّت أن في الغموض حرّيةً، وشاعريّةً لا تُغْريها تسميةُ الواضح.

لكنها أتقنت الشعر بصراعها مع صعوبة الوضوح. فهل هنالك ما هو أوضح من أن تكون المرأة امرأة؟ وهل هنالك ما هو أصعب من أن تكتب الأنثى أنوثتها في مجتمع ذكوري الثقافة؟ لا تحتاج ثورة المرأة على سجنها إلى نظرية، فمن حسيّتها يتشكَّل وعيها الأول بذاتها. وهكذا كانت رحلتها الجبلية، تفسيراً لخلفية شعرها الرومانتيكي المبشر بتمردها على ما أعدت لها «الرجولة» من مصير. وهكذا ارتبط شعرها، منذ البداية، بإعلان حقها في الحب، أي حقها في الحرية.

أحببنا شعر فدوى، لأنه كان يغوينا، من فرط بساطته، بتدوين عواطفنا الصغيرة وهمومنا الشخصية كيوميات خاصة، ولأنه كان يرشد الإحساس إلى البوح، ففي كل كائن بشري شاعر خفيٌّ لا يحتاج إلى سيف وفرس وبطولة ليمتلك حق الكلام.

لم تواصل فدوى تقاليد الشعر الفلسطيني المنخرط في صياغة صوت الجماعة المعرضة لخطر الاقتلاع. لم تكمل صوت أخيها إبراهيم الهجائي والمُحرِّض، على الرغم من دوره الحاسم في تشجيعها على كتابة الشعر، جلست في ركنها الأنثوي، وأصغت إلى قلبها وجسدها، وإلى ما يخاطبهما من شعر رومانتيكي قادم من العالم الخارجي، وجدت فيه صوت الذات الباحثة عن حريتها الشخصية لتكون مؤهلة لوعي تحررها الوطني.

صحيح، أن فدوى كتبت شعراً في التراجيديا الفلسطينية، وكيف لها ألا تكتب! لكن صوتها الخافت كان مختلفاً، كان صوت المرأة العاشقة، المتأمِّلة، المعذَّبة، الوحيدة، الذي لا يشبه صوتاً آخر، كانت من الجماعة وخارجها في آن معاً. لقد عاصرت شعراء النكبة، ولم تكن منهم. عاصرت شعراء الحداثة العربية ولم تكن منهم. وعاصرت شعراء المقاومة، ولم تكن منهم. لقد حافظت على هويتها الشعرية الخاصة بها. وحافظت على ما يشبه «الثابت» في الشعر، وهو النزعة الرومانسية. وحافظت على ما يشبه «الثابت» في الرومانتيكية، وهو الحب خلاصاً وجواباً، ومداواةً للذات، ومقاومةً لعالم فَقَدَ الرحمة. وبالحب، بالحب وحده يكون الشعر عزاء، وطريقة لبلوغ سلام مع النفس ومع الآخرين.

لكن زلزال حزيران ٦٧، أخرج الشاعرة عن طورها الشعري، فأحدث خلخلة ما في لغتها الحريريّة الصُنْع، وزجَّ بسليقتها وأخلاقيتها الأدبية الرفيعة في هذا السؤال الصعب: ماذا يفعل الشاعر في زمن المحنة؟ إذ صار على الشاعر أن يخرج من ذاته إلى خارجها، وصار على الشعر أن يشهد،

زارتنا في حيفا... أسيرةً تسعى إلى أسرى، قرأت علينا قصيدتها الأولى في المحنة الجديدة: «لن أبكي». لكنها كانت تبكي كحمامة. لم يعد الغناء الرومانتيكي جواباً على الكراهية والوحشية، وعلى واقعٍ لا يأذن للكلمات بأن تواصل انفصالها السابق عن فخاخه، ولا يأذن لها بالاستمرار في البحث عن «الشعر الصافي»، ولا يتيح للشخصية بأن تكشف عن خصوصيتها.

كانت خصوصية الشعر الفلسطيني، في تلك اللحظة التاريخية، تُحَدّد بموضوعه وبمكان كتابته، حيث التقت الأصوات كلها في قصيدة واحدة. وصار كل اسم يدلُّ على اسم آخر، ولم تعد القصيدة في حاجة إلى التوقيع. ففي وسع القارئ، وحتى الناقد، أن يُعَرّف الخصوصية الشعرية الفلسطينية باللا خصوصية الشخصية!!.

هل تلك هي إحدى أعراض مُهمّة الشاعر في زمن المحنة، أم تلك هي تداعيات ما يتطلبه الواجب؟ لا أدري، فلعل سؤال الشعر عن حدود طبيعته الخاصة، قد أُرجئ إلى شرط آخر تخف فيه حدَّةُ التوتُّر بين الجمالي والضروري. لكن، حين يطول زمن الطوارئ، يجد كل شاعر وقتاً للتأمّل في خصوصيته، وليدرك أن فاعلية الشعر تأتي من جماليته، وأن جمالية الشعر تأتي من طريقته الخاصة في التعامل مع الواقع العَيْني، وتحويله إلى واقع لغوي مجازي.

وهذا ما فعلته فدوى التي واصلت الكتابة عن ذاتها العاشقة حتى ما بعد الثمانين، دون أن تتنازل عن وفائها للوطن والإنسان والمشاعر الإنسانية والطبيعة، ومن الصعب أن نعثر على تطابق أكبر من التطابق الشفّاف بين شخصية فدوى العذبة وشعرها العذب. بين تقشُّفها في العيش وتقشفها في اللغة. انكسرت جيتارة الألم، واستمر النغم.

محمود درويش



إدوارد سعيد
المنفى، قلق الانشقاق، والنظرية المترحلة

صبحي حديدي

I

في مقالته اللامعة «ذهنية الشتاء: تأملات حول الحياة في المنفى»، التي نشرها في عام ١٩٨٤، حدّد إدوارد سعيد بعض خصائص المنفى على النحو التالي:

* المنفى هوّة قسرية لا تنجسر بين الكائن البشري وموطنه الأصلي، وبين النفس ووطنها الحقيقي، ولا يمكن التغلّب على الحزن الناجم عن هذا الانقطاع. وأياً كانت إنجازات المنفيّ، فإنها خاضعة على الدوام لإحساس الفقد.

* إذا صحّ ذلك، فكيف تحوّل ذلك الإحساس بالفقد إلى دافع غنيّ للثقافة الحديثة؟ يجيب سعيد: ربما لأن الحقبة الحديثة ذاتها مُتيتّمة ومغتربة روحياً، ويُفترَض أن هذا هو «عصر القلق الشامل والحشود العزلاء». وهكذا، فإن المنجز الأساسي في الثقافة الغربية الحديثة صنعه المنفيون، والمهاجرون، واللاجئون. ويضرب سعيد، أينشتاين وصمويل بيكيت وفلاديمير نابوكوف وإزرا باوند أمثلة على ذلك.

* أنْ نفكّر بفوائد المنفى كباعث على الموقف الإنساني والإبداع أمر لا يعني التقليل من عذاباته الكبرى. وأنْ نرى شاعراً في المنفى أمر آخر غير أن نقرأ شعره عن المنفى. والمبدعون المنفيون يسبغون الكرامة على شرط كان القصد منه في الأساس حرمانهم من الكرامة. وبهذا المعنى، لكي نفهم المنفى كعقاب سياسي معاصر، من الضروري أن نذهب أبعد مما يرسمه الأدب

صبحي حديدي، كاتب وناقد سوري يقيم في باريس

من ملامح. باريس، على سبيل المثال، اشتهرت باجتذاب عشرات المنفيين الكوزموبوليتيين، ولكنها كانت أيضاً المدينة التي شهدت عذابات الآلاف من النساء والرجال المنفيين المجهولين الذين لا نعرف أسماءهم وحكاياتهم.

* القوميات تدور حول الجماعات، بينما يدور المنفى حول غياب الجماعة الوضعية المتموضعة في موطن أصلي. فكيف للمرء أن يتغلّب على عزلة المنفى دون أن يقع فريسة لغة الفخار القومي والعواطف الجَمْعية ومشاعر الجماعة؟ من هنا، فإن المنفى «حالة حَسَد». ولأن المنفيّ لا يملك سوى القليل، فإنه يتشبث بما يملكه ويدافع عنه بشراسة. ما ينجزه المنفيّ هو ذاك الذي لا يريد لأحد أن يشاركه فيه، وهكذا تتنامى مشاعر الانطواء والاستئثار، والتضامن داخل الجماعة الصغيرة، والعداء للآخر. ومن هنا أيضاً تولد تلك الحالة القصوى من مناخات المنفى: أي معاناة النفي على يد فئة منفية أصلاً...

* العالم الجديد للمنفيّ هو منطقياً عالم لاطبيعي، ولاواقعيته تشبه الخيال. وفي كتابه «الرواية التاريخية»، أثار جورج لوكاش مناقشة عميقة حول أن الرواية (وهي شكل أدبي نبع من لاواقعية الطموح والفانتازيا)، هي شكل من «التشرّد التصعيدي» Transcendental Homelessness. ورأى لوكاش أن الملاحم الكلاسيكية تنبثق من ثقافات مستقرة حيث القيم واضحة والهويات ثابتة، والحياة لا تتبدّل. الرواية الأوروبية تنهض من تجربة معاكسة، حول مجتمع متبدّل حيث يسعى البطل (المنتمي إلى الطبقة الوسطى) إلى بناء عالم جديد يشبه بعض الشيء العالم القديم الذي جرى التخلّي عنه. عوليس يعود إلى إيثاكا بعد سنوات من التجوال، وآخيل سوف يموت لأنه لا يستطيع الفرار من قدره. ولكن الرواية توجد لأنه قد توجد عوالم أخرى هي بدائل يحتاجها البرجوازي والجوّال والمنفيّ.

* المنفى تجربة يتوّجب عيشها بحيث تسمح بإحياء الهوية، وإحياء الحياة نفسها، وترتقي بها إلى وضعية أكثر اكتمالاً ومعنى. هذه النظرة الخَلاصية إلى المنفى دينية أساساً، رغم أنها كانت أطروحة للعديد من الثقافات، والإيديولوجيات السياسية، والأساطير، والتراثات. المنفى يصبح شرطاً سابقاً ضرورياً من أجل حالة أفضل، وهذا ما نعرفه عن نفي الأمم قبل أن تحرز كياناتها، ونعرفه أيضاً عن نفي أنبياء مثل: موسى والمسيح ومحمد قبل عودتهم الظافرة.

* المنفى ليس موقع امتياز يتيح للفرد ممارسة التأمل الذاتي، بل هو بديل عن مختلف المؤسسات الجبارة التي تهيمن على معظم الحياة المعاصرة. وإذا اختار المنفيّ أن لا يمارس النقد العميق، وأن يكتفي بلعق جراحه على الخطوط الجانبية للحياة، فإن من واجبه أن يطوّر حسّاً معمقاً بالذات، من النوع الذي فعله الفيلسوف الألماني اليهودي تيودور أدورنو في عمله الهامّ Minima Moralia، والذي كتبه في المنفى واختار له عنواناً فرعياً هو «تأملات من داخل حياة مبتورة». ولقد رأى أدورنو أن الحياة تنضغط في «أوطان» جاهزة مسبقة الصنع، والموضوعات تنقلب إلى سلعة، والواجب الأخلاقي يقتضي أن لا يشعر المرء بالاستقرار في أي مقام. هذه هي المهمة الفكرية التي يتولاها المنفيّ.

* والمنفى، كما تحدّث عنه الناقد الأدبي الألماني الكبير إريك أورباخ Erich Auerbach أثناء نفيه في تركيا خلال الحرب العالمية الثانية، هو تصعيد للحدود الوطنية أو الأقاليمية. إنه يتعلّق بوجود الموطن الأصلي وحبّه والارتباط به، ولكن ما هو حقيقي في كل حالة نفي ليس فقدان الوطن وحبّ الوطن، بل أن الفقد موروث في الوجود ذاته للوطن ولحبّ الوطن.

* وينتهي سعيد إلى القول: «المنفى لا يمكن أبداً أن يكون حالة رضى عن النفس، واطمئنان، واستقرار. المنفى، بكلمات [الشاعر الأمريكي] والاس ستيفنز هو «ذهنية الشتاء» حيث تكون عواطف الصيف والخريف، مثل العواطف الكامنة للربيع، قريبة ولكنها ليست في المنال. المنفى هو الحياة خارج النظام المألوف. المنفى بَدَوي، غير متمركز، طباقي Contrapuntal، ولكن المرء ما يكاد يتعوّد عليه حتى تندلع من جديد قوّته غير المستقرّة».

II

والحال أنّ محطات حياة إدوارد سعيد شواهد صريحة على هذا النزوع القَلِق الدائم إلى الانشقاق عن المألوف، كلما تجمّد هذا المألوف وانقلب إلى قواعد دوغمائية مطلقة مغلقة. في الثالثة عشرة من عمره انشقّ مبكراً عن القراءات التي أرادت الأسرة أن يواظب عليها (روايات «روبنسون كروزو»، «إيفانهو»، «طرزان»، «شرلوك هولمز»)، فسرق كتاب سيغموند فرويد «تفسير الأحلام» من مكتبة والده وقرأه خفية في الهزيع الأخير من الليل. وفي سنّ السادسة عشرة طُرد من «كلية فكتوريا»، المدرسة الكولونيالية الأبرز في القاهرة، لأنّ مناهج التدريس الإنكليزية التقليدية كانت أكثر جموداً من أن تتسع للتوثّب القلق في داخله. وحين غادر إلى أمريكا عام ١٩٥١، ثم انتسب إلى جامعة هارفارد ودرس الآداب الإنكليزية والفرنسية والإيطالية والإغريقية والرومانية، قادته سجيّته المتمردة إلى قراءة كتابي جورج لوكاش «التاريخ والوعي الطبقي» في الترجمة الفرنسية، و«الرواية التاريخية» في ترجمتها الإنكليزية، ثم تعمّق أكثر في الفلسفة القارّية. فقرأ المفكّرَين الإيطاليَين فيكو وغرامشي، والألمان هايدغر وأورباخ وأدورنو، والفرنسيين ميرلو ـ بونتي وغولدمان وليفي ـ ستروس وفوكو وبارت.

هذا التكوين التركيبي، «المهاجر» أبداً إذا صحّ القول، لم يكن منفصلاً عن التيارات التي كانت تعصف بالمشهد الأمريكي في مجال الأدب والنظرية النقدية بصفة خاصة، مثل مدارس «النقد الجديد»، والنقد النصّي كما مارسه ر. ب. بلاكمور R.P.Blackmur، والتأثيرات الفردية لأشخاص مثل ت. س. إليوت ونورثروب فراي وهارولد بلوم. ولكن الفلسفة القارّية الأوروبية ستكون حاضرة منذ البدء في عمل سعيد، ومنذ أطروحة الدكتوراه التي ستتحوّل إلى كتابه الأول «جوزيف كونراد ورواية السيرة الذاتية». في هذا الكتاب، الذي صدر سنة ١٩٦٦، اعتمد سعيد على منجزات «مدرسة جنيف» في النقد الفينومينولوجي، ولكنه طوّع مناهج هارفارد وتقاليدها الأكاديمية في الآن ذاته. ومن خلال التدقيق المعمّق في رسائل جوزيف كونراد، رسم سعيد الخطوط الكبرى لمزاج الروائي البولندي الأصل لكي يكشف كيفية توليدها للأطر الرئيسية في رواياته،

ولكي يبرهن على نحو مدهش أن كونراد انشغل دائماً بالتوتّر بين وعيه لنفسه من جهة أولى، وإحساسه بالشروط المتصارعة التي تكيّف وجوده كـ «آخر» فردي ولغوي في التراث المكتوب بالأنكليزية من جهة ثانية.

في الكتاب الثاني، «بدايات: القصد والمنهج»، ١٩٧٥، أثار سعيد مشكلة فكرة البداية حين تستحوذ على الذات الفردية وتشارك في ميل الذات إلى التغيير والتبدّل، وناقش هذه المشكلة في مراحل ثلاث: في الرواية الكلاسيكية، وفي الأدب الحداثي، وفي المفاهيم السكونية التي تهيمن على الفلسفة البنيوية الفرنسية. وطرح سعيد الطراز النموذجي للبدايات كما عبّر عنه الفيلسوف الإيطالي فيكو (القرن الثامن عشر)، وكيف أن البدايات لا تُكتشف بل تُخلق وتُصاغ وتتفاعل وتتطوّر وفق جدل العلاقة بين المعرفة التراثية والحدود الثقافية وديناميات المخيّلة. كان سعيد قد اعتمد في الكتابين على الفلسفة الوجودية وميرلو ـ بونتي وهايدغر وفيكو، وكان في مطلع الثلاثين من العمر ... وكانت هزيمة ١٩٦٧ وحرب أيلول الأسود ١٩٧٠ والعودة من جديد إلى العالم العربي تضغط على مناهج وأدوات المفكّر القلق أبداً.

في عام ١٩٦٩ سافر إلى عمّان، وشهد «أيلول الأسود» بأمّ عينيه، وتبلور تعاطفه مع حركة المقاومة الفلسطينية. بعدها غادر إلى بيروت وتزوّج من سيدة لبنانية، ثم درس اللغة العربية على يد أنيس فريحة، وقرأ الغزالي وابن خلدون والفلسفة الأندلسية وطه حسين ونجيب محفوظ، قبل أن يشهد حرب ١٩٧٣ ويكتشف عيانياً أن ما يجري على الأرض لم يكن يتوافق أبداً مع ما يُكتب في وسائل الإعلام الغربية. وهكذا تبلورت ملامح انشقاق بارز جديد هو التفكير في خطاب الاستشراق والصورة التي ابتدعها الغرب عن الشرق والعلاقات بين المعرفة والسلطة في ذلك كله. ثم صدر كتاب «الاستشراق Orientalism »، ١٩٧٨، الذي كانت المؤسسة الاستشراقية قبله على حال، ثم باتت بعده في حال آخر مختلف تماماً. وهذا الكتاب سوف يقود إلى عمله الأساسي حول الصراع العربي ـ الاسرائيلي «قضية فلسطين »، ١٩٧٩، وكتابه «تغطية الاسلام»، ١٩٨١، الذي يستكمل نقد الاستشراق بنقد للتنميطات الزائفة التي تلجأ إليها وسائل الإعلام الغربية حين تتناول موضوعات الاسلام والشرق للاسلام.

وفي كتابه «العالم، النصّ، الناقد»، ١٩٨٣، طوّر سعيد مفاهيم جديدة تصبّ في دائرة النقد العميق والانشقاق الدائم، فتحدّث عن النقد العلماني (حيث الوعي شبكة مقاومة أمام أحابيل الخطاب، وحيث القيم الانسانية الكونية هي نواظم الإجماع في تحديد جبروت أي نظام ثقافي)، والنظرية المترحلة Traveling Theory (حيث الأفكار والنظريات تسافر مثل البشر ومدارس التفكير، منطلقة من شهادة ميلاد ونقطة بدء ومسار رحيل وشروط وصول ومقتضيات رحيل جديد)، والنقد الديني (حيث يجري نسخ الثقافة إلى شعائر وشعائر مضادة، وإلى لافتات مطلقة تلغي أي تمييز جدلي بين «الإرهاب» و »المقاومة»، والاسلام والليبرالية). وبعد عقد كامل سيتابع سعيد خيوط النظرية المترحلة في كتابه الصغير الهام «تمثيلات المثقف»، ١٩٩٤، والذي كان في الأصل مجموعة محاضرات رايث، وهي السلسلة المرموقة التي تنظمها هيئة الـ BBC في كل عام.

كذلك ستتكرر مناهجه النقدية في كتاباته عن الموسيقى والسينما والأوبرا، وفي إعادة التقاطه لجوانب حيوية نوعية للثقافة الشعبية في الحياة القاهرية بصفة خاصة (البورتريه الشهير الذي كتبه عن الراقصة الشرقية تحية كاريوكا على سبيل المثال).

«الثقافة والإمبريالية»، ١٩٩٣، هو التتمة الكبرى لـ «الاستشراق»، وهذا الكتاب يستدرك ما غاب عن الكتاب الأول الرائد، سواء في مناقشة نسق الثقافة الإمبريالية أو تجربة المقاومة التي أفرزها ذلك النسق ضمن عوامل أخرى. ولأن ميدان اهتمام سعيد هو الامبراطوريات الغربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، فإن الرواية هي الشكل الأدبي الأساسي الذي يبحث فيه عن صياغة المواقف الإمبريالية في أعمال جوزيف كونراد، جين أوستن، إي. م. فورستر، كاثرين مانسفيلد، توماس هاردي، روديارد كبلنغ، أندريه جيد، ألبير كامو، أندريه مالرو، وفي عمل أوبرالي متروبوليتاني مثل «عايدة». وهو يتناول الإمبراطوريات البريطانية والفرنسية رالأمريكية، ويترك النمساوية ـ الهنغارية والروسية والعثمانية والإسبانية والبرتغالية، ليس للإيحاء بأي فارق معياري في الطبيعة الإمبريالية، بل لأن الإمبرياليات الثلاث الأولى تتسم بدرجة عالية من الانسجام والوحدة ومركزة المرجعيات الثقافية. المفتاح المنهجي في «الثقافة والإمبريالية» هو ما يطلق عليه سعيد اسم «القراءة الطباقية» التي تستمد استراتيجيتها من الطباق الموسيقي وتمكّن من بلوغ تقييم معمق للخلفيات والسيرورات والأشكال في أي عمل ثقافي، وتذكّر بمفهوم النقد العلماني وتطوّر تطبيقاته.

وفي أواخر العام ١٩٩٩ صدر كتابه «خارج المكان »، الذي يروي فيه بعض سيرته الذاتية، وبعض تفاصيل «الإحساس الطاغي» الذي نادراً ما فارقه، وكان يفيد بأنه «خارج المكان دائماً»: من القدس التي ولد فيها سنة ١٩٣٥، إلى القاهرة التي ارتحل إليها مع أفراد أسرته فأقام فيها ودرس في مدارسها، إلى بلدة ضهور الشوير اللبنانية حيث موطن والدته (الفلسطينية، لأمّ لبنانية)، إلى برنستون حيث أنهى دراسته الجامعية، إلى هارفارد حيث تقدّم بأطروحة الدكتوراه، إلى المزيد من الترحال الدائم واللاحق، جيئة وذهاباً بين الولايات المتحدة ومصر ولبنان وفلسطين (التي عاد إليها في عام ١٩٩٢، للمرّة الأولى منذ مغادرته لها في عام النكبة١٩٤٨)، فضلاً عن عشرات الأمكنة هنا وهناك.

III

كان إدوارد سعيد ينتمي، بالتالي، إلى تلك القلّة من المفكّرين المعاصرين الذين يسهل تحديد قسماتهم الفكرية الكبرى، ومناهجهم وأنظمتهم المعرفية وانهماكاتهم، ولكن يصعب على الدوام حصرهم في «مدرسة» تفكير محددة، أو تصنيفهم وفق مذهب بعينه. ذلك لأنه نموذج دائم للمثقف الدائم الانشقاق، ممن يعيش عصره على نحو جدلي ويدرج إشكالية الظواهر كبند محوري على جدول أعمال العقل، ويخضع مَلَكة التفكير لناظم معرفي ومنهجي مركزي هو النقد. إنه ناقد، ومفكّر، ومنظّر أدبي؛ وهو يساري، علماني، إنسيّ Humanist، حداثي. ولكنه كتب نقداً معمقاً

بالغ الجرأة ضد يسار أدبي يبتذل الموهبة الإبداعية حين يخضعها للسياسة اليومية أو الطارئة فينتقصها أو يستزيدها قياساً على ما هو ليس فيها ، وكان بين أشجع نقّاد العلمانية الكوزمبوليتية التي لا تبصر أي عنصر تقدمي في المعتقدات المكوّنة للثقافة والذاكرة الجَمْعية، ومارس فضحاً منهجياً صارماً وأصيلاً لنزعة إنسيّة مطلقة تبدأ من مركزية كونية لكي تصبّ في مركزية غربية صرفة تقصي الآخر أو تهمشه لصالح ذات أوروبية مؤنسنة على نحو تجريدي أقصى، وغاص عميقاً في تاريخانية Historicity الحداثة وفي ملفاتها الثقافية ـ الاجتماعية لكي تنكشف الحدود الفاصلة بين التحديث وقسر التحديث، وبذل جهوداً مضنية لكي يكون الخطاب الصادر عن مفكّري ونقاد العالم الثالث (من الشباب بصفة خاصة) بعيداً عن ابتداع مركزية جديدة تضع «الأطراف» في مواجهة أحادية عدائية مع المركز الإمبريالي بكل ما ينطوي عليه من إنجاز إبداعي وفكري، هو الذي كان في طليعة من فتحوا ملفات الاستشراق وتخييل الشرق وأعادوا قراءة فرانز فانون بهدف تكوين جدل نقدي لنظريات الخطاب ما بعد الكولونيالي لحقّ التابع في تمثيل الذات.

وثمة تتمة أخرى في مسار التفكير الانشقاقي الوفي أبداً لحقيقة ما يجري في التاريخ، وعلى الأرض، وفي السطوح الأعمق من المخيّلة: القضية الفلسطينية. وفي زمن مضى كان الإعلام الأمريكي، المنحاز قلباً وقالباً للدولة العبرية، يطلق على إدوارد سعيد لقب «بروفيسور الإرهاب» الذي يريق الحبر دفاعاً عن إراقة «الإرهابي» الفلسطيني لدماء الأبرياء. وفي عام ١٩٨٩ نشر إدوارد ألكسندر مقالته الشهيرة «بروفيسور الإرهاب» في مجلة Commentary الأمريكية المتعاطفة مع الشطر الليكودي من الدولة العبرية، وقال فيه: «يجب أن نتذكر على الدوام أن إدوارد سعيد ليس فقط مجرد بروفيسور وإيديولوجي، بل هو أيضاً عضو في المجلس الوطني الفلسطيني، والناطق الأبرز باسم منظمة التحرير الفلسطينية في وسائل الإعلام الأمريكية، وواحد من أقرب مستشاري عرفات. من ينسى الصُوَر التلفزيونية لشهر نوفمبر الماضي لهذا المثقف وهو يدنو من ملك الإرهاب، ويهمس (مَن يعرف ماذا ؟) في أذن سيّده عند اختتام اجتماع المجلس الوطني الفلسطيني في الجزائر».

ورغم أنّ سعيد كان من أشدّ المعارضين لاتفاقات أوسلو، وكانت تحليلاته لآثارها المستقبلية المدمّرة بمثابة الكاشف الأحدث عهداً لذلك النوع الدؤوب من الانشقاق الشريف والشجاع والنبيل الذي يتوقف مطوّلاً عند الحق البسيط والحقّ اليومي والحقّ الثابت في إبقاء التاريخ نصب الأعين، فإنّ المؤسسة الصهيونية لم توفّر سيرورة تهديم سعيد بالمعنى المادّي الحرفي للكلمة. ففي أواسط العام ١٩٩٩، نشرت مجلة «كومنتري» ذاتها مادّة مطوّلة لـ «الباحث» الإسرائيلي جستس رايد فاينر، الذي صرف ثلاث سنوات وهو ينقّب في أرشيفات فلسطين أيّام الإنتداب البريطاني، وفي قيود الأحوال المدنية، والصكوك العقارية، وسجلات مدرسة «سان جورج» في القدس، واستجوب نحو ٥٨ من الشخصيات المعاصرة لتلك الحقبة، وسافر لهذا الغرض إلى عواصم عديدة بينها القاهرة وعمّان، فانتهى إلى النتيجة التالية: إدوارد سعيد لم يعش في القدس، ولم ينتسب إلى أيّ من مدارسها، وهو ليس لاجئاً!

وبالطبع، كان مطلوباً من هذا «الاكتشاف» أن يقوّض حكاية إدوارد سعيد المنفيّ الفلسطيني، وهنا مربط الفرس. سعيد، بالتالي، لم يعد «رمزاً للظلم الإسرائيلي» كما كتب ألن فيلبس مراسل «الديلي تلغراف» في القدس. وأمّا حكايته «المؤثّرة»، التي كانت تُروى وتقتبس في الصحف والمجلات وأقنية التلفزة، فينبغي أن تُطوى اعتباراً من تاريخ هذا «الاكتشاف». أخيراً، هذا الرجل الذي حظي بموقع «مدلّل اليسار الأمريكي» زمناً طويلاً، لا يمكن أن يستأثر بعد الآن بموقع «الرمز الحيّ للشتات الفلسطيني».

والحال أنّ جبروت إدوارد سعيد لم ينهض، في أيّ يوم، على استثمار حكايته الشخصية، ونهض في المقابل على استثمار عبقري ذكيّ ودؤوب ومبدئي لكلّ ما في القضية الفلسطينية من أبعاد إنسانية وتاريخية وثقافية وجيو ـ سياسية. وفي إحدى صفحات كتابه «خارج المكان» يقول: «ما يستولي عليّ الآن هو مقدار الاقتلاع الذي حاقَ بأسرتي وأصدقائي ولم أدرك سوى القليل منه، إذْ كنت في الجوهر شاهداً على العام ١٩٤٨ دون أن أعرفه (...) أبصر الحزن والفقدان في وجوه وحيوات الناس الذين عرفتهم من قبل، وفي الآن ذاته أعجز عن فهم المأساة التي حلّت بهم». ولم يطل الوقت حتى ذهبت هذه الأكذوبة جفاء وأدراج الرياح، ومكث سعيد وكتابه على الأرض ينفعان الناس، بدليل فوز «خارج المكان» بجائزة المجلة الأمريكية الشهيرة «نيويوركر».

الروائي الياباني كنزابورو أوي، الحائز على نوبل للآداب، اعتبر أنّ عمل سعيد «يأتينا مثل بارقة سماوية. وعلى نحو مفعم بالحيوية نتابع درب سعيد إلى الوعي بالذات، ذاك الذي جعل منه أحد المفكرين الذين لا غنى عنهم في نهاية هذا القرن». نادين غورديمر، الحائزة على نوبل للآداب بدورها، قالت إنّ لسعيد «مكانه بين أكثر مفكّري قرننا أهمية وصدقاً. وحياته الموصوفة هنا، من المنظور المأساوي والظافر لمرض عضال، جديرة بأن تُعاش وتُروى. وأعرف أنني لن أقرأ كتاباً أفضل من كتاب سعيد، ليس في هذا العام فحسب، بل على امتداد سنوات طويلة قادمة». سلمان رشدي، من جانبه، قال: «أولئك الذين، من أمثالنا، عاشوا حياتهم موزّعين بين الثقافات، والذين رأوا في ذلك المصير نعمة ونقمة، سوف يشعرون بالامتنان لأنّ سعيد أسبغ تعبيراً شخصياً بليغاً على تجربة الازدواج تلك: عذاباتها واضطراباتها، ولكن أيضاً طاقاتها التحريرية وإمكاناتها. وأن يقرأ المرء عمل سعيد أمر يتيح التعرّف على أسرته ونفسه الفتيّة تماماً على غرار ما نعرفه في الشخصيات الأدبية، وأمر يبيّن لنا ـ في سياق حميم لا يُنسى ـ معنى أن يكون المرء فلسطينياً في النصف الثاني من هذا القرن».

ولقد كانت سلسلة مقالاته في مناهضة ما يُسمّى «الحرب على الإرهاب»، وفي تشريح حقيقة ما حدث يوم ٢٠٠١/٩/١١ وما تلاه من حرب على أفغانستان وغزو للعراق، كانت الفصول الأخيرة في حقيبة انشقاق مستديم شجاع ونبيل. كذلك كانت آخر البراهين على أنّ إدوارد سعيد ظلّ مخلوق الدرب الذي سار عليه، ومخلوق التاريخ واللغات والثقافات التي اشتقّ نفسه منها، تماماً كما قال في حوار مع كاتب هذه السطور: «لم أعد أشعر أنني شعبان منفصلان في واحد، بل أربعة أو خمسة ربما»



قراءة
٢

إدوارد سعيد: المسافر والمنفى

ستيفن هاو

نسافر كالناس، لكننا لا نعود إلى أي شيء... كأنّ السفرْ
طريق الغيوم (...)
لنا بلدٌ من كلام. تكلّمْ تكلّمْ لأسند دربي على حجرٍ من حجر
لنا بلدٌ من كلام. تكلّمْ تكلّمْ لنعرفَ حداً لهذا السفر!
محمود درويش، نسافر كالناس (١)

تلبدّت الغيوم كثيفة فوق نيويورك حين كان إدوارد سعيد، المثقف الكبير المسافر، يبدأ رحلته الأخيرة يوم ٢٤ أيلول (سبتمبر). بدا ذلك الطقس القاهر مناسباً تماماً في قتامته واسوداده، مطابقاً لمزاج جميع مَن عرفوا سعيد وأعجبوا بعمله. لكنّ النقلات الطارئة، التي تراوحت بين المطر المدرار، وانبثاقات الشمس الساطعة، كانت بدورها ملائمة لرحيل رجل مثقّف، متقلّب المزاج، بالغ التنوّع في انحيازاته وانشغالاته.

كان سعيد مسافراً دائماً، بالمعنيين الحرفي والمجازي: رجل، بكلمات شاعر آخر كبير هو أرتور رامبو، يبدّل الأوطان كما يبدّل الأحذية. وبما أنه فقد بلده الأمّ فلسطين، في يفاعته، فقد كتب مراراً أنه لم يكن يشعر بحسّ الاستيطان في أيّ مكان، ما خلا «وطن الكلمات» ربما.

تقاربت عنده مدينة نيويورك، حيث توفي، وجامعة كولومبيا، حيث درّس طيلة أربعين سنة. ولقد تأثّر في كلّ ما كتب وفكّر بمدينة نيويورك، مكان التشكيلات الثقافية المتعددة، والهجرات

ستيفن هاو، أستاذ العلوم السياسية في جامعة رسكن، أكسفورد

المتعددة، والأقليات والشتاتات، فضلاً عن كونها مركز قوّة للأعمال والإعلام والثقافة، وبموقعه هناك، جامعاً بين المركز المهني ذي الحظوة، والوعي الهامشي المَنْفَوي Exilic.

وشخصية المسافر في قصيدة درويش، تمثّل الشعب الفلسطيني، الذي ارتبط مصيره وتشرّده بمهنة وعمل إدوارد سعيد على نحو وثيق لا ينفصم. ولكن كان للأمر قرينته الأكثر كونية وإيجابية في نظر سعيد. ولقد أوحى ذات مرّة بأنّ موضوع عمله في حدّ ذاته هو شخصية العبور Crossing over حقيقة النزوح بالغة الدلالة في نظري: الانتقال من دقّة وملموسية شكل أوّل من الحياة، وتحوّله أو تصديره إلى شكل آخر... ثمّ، بالطبع، دخول مجمل إشكالية المنفى والهجرة في المسألة، والناس الذين لا ينتمون ببساطة إلى أية ثقافة. تلك هي الحقيقة الكبرى الحديثة، أو ما بعد الحديثة إذا شئتم، المتمثلة في الوقوف خارج الثقافات.

وبالتضافر مع فكرة الآثار الفكرية التأهيلية للموقع المنفوي، يوحي سعيد كذلك بـ «المسافر» كفكرة مستحبّة للمفكّرين النقديين. كانت صورة لا تعتمد على القوّة، بل على الحركة، على جسارة الذهاب إلى عوالم أخرى، واستخدام لغات أخرى، وفهم مضاعفات مظاهر التنكّر، والأقنعة، والبلاغة. على المسافرين أن يعلّقوا مزاعم الروتين الاعتيادي لكي يعيشوا في إيقاعات وطقوس جديدة... المسافر يعبر، يقطع الأقاليم، ويتخلى عن المواقف الجامدة طيلة الوقت.

هذه الصورة هي نقيض صورة العلاّمة، بوصفه مليكاً أو «عاهلاً»، زاعم السيطرة على الحقل الأكاديمي: هذه الصورة كانت، في نظر سعيد، سلبية وتدميرية تماماً، إذا لم تكن كارثية في غطرستها. ولكن من الواضح أنّ كلّ شيء يعتمد على كيفية سفر المرء. أولئك الذين نزحوا من المستعمرة إلى المتروبول، ولكن كان الهدف من عبورهم ينحصر في التماهي الفكري والعاطفي مع الثقافة، والمواقف السياسية المهيمنة في المتروبول ـ الحال التي اقترنت باسم ف. س. نايبول مثلاً ـ أثاروا على الدوام غضب سعيد واحتقاره.

وسيط الكلمات

كان إدوارد سعيد بين المفكّرين والكتّاب الأهمّ في عصرنا، أياً كان المقياس. وكان لكتاباته تأثير هائل على نطاق العالم بأسره، في المستوى العلمي أو في المستوى الأعرض للسجالات العامة، وهو التأثير الذي عبر القارّات والجماهير والأنظمة الأكاديمية. وكان عمله يُقتبس دائماً، ويُبنى عليه، ويُستوحى منه، ويُهاجم في أوساط نقّاد الأدب والمنظّرين الثقافيين، الأنثروبولوجيين، المحللين السياسيين، وحتى في ذلك النظام التعليمي الفرعي المسمّى بـ «دراسات مناطق» الشرق الأوسط، والذي هاجمه سعيد بشدّة.

فوق ذلك، لم يكن سعيد علاّمة غزير الإنتاج وواسع التأثير فحسب، بل كان أيضاً صوتاً سياسياً بالغ الدلالة علي نطاق المعمورة. كان طيلة سنوات عديدة عضواً في «المجلس الوطني الفلسطيني»، «برلمان» السلطة الوطنية الفلسطينية في المنفى، ووسيطاً أساسياً بين العالمين العربي والأمريكي، في السجالات العامة كما في المفاوضات السرّية أحياناً.

وفي الولايات المتحدة، وكذلك على نطاق واسع في شبكات الأخبار البريطانية والأوروبية، احتلّ بثبات موقع الممثّل الأبرز لـ «وجهة النظر الفلسطينية»، أو حتى «الرأي العربي»، وفيما بعد حاز على حضور إعلامي متميّز في العالم العربي ذاته. ولا ريب في أنه كان المفكّر العربي الأشهر في زمانه، وربما في كلّ زمان، على نطاق عالمي؛ وفي الواقع، كان ينتمي إلى قلّة من المفكّرين المعروفين على امتداد العالم، ممّن يخوضون في الشأن العامّ.

ولقد أطلق عمل سعيد ما بدا أشكالاً جديدة من الدراسة الثقافية والتاريخية، وأسّس بالفعل لنوعَين أكاديميين جديدين ينموان بسرعة: «دراسات ما بعد الاستعمار»، و«تحليل الخطاب الاستعماري». وفي ندوة نظّمتها مجلة American Historical review سنة ٢٠٠٠، تأكد بالوثائق أنّ تأثير سعيد يمكن أن يبلغ، وهو بالفعل شديد الأهمية، في حقول أبعد ما تكون عن اهتماماته الرئيسية، مثل تاريخ القرون الوسطى، ودراسات البلقان، والتاريخ الدبلوماسي الأمريكي. ولقد اتسع نطاق تأثير تلك الأفكار أكثر فأكثر، إذْ يمكن رصدها لدى الفنّانين البصريين ومديري المتاحف والروائيين ومخرجي الأفلام السينمائية، فضلاً عن جمهور عامّ وعريض من القرّاء. وفي نظر المعجبين به، بات سعيد النموذج المثالي للمثقف النقدي.

والنطاق الرفيع لخبراته واهتماماته ضمّ أنظمة أكاديمية وأشكالاً فنية، إلى جانب المناخات السياسية، الحافلة. لقد كتب عن، وكان له تأثير في النقاشات حول، دراسة التاريخ والسياسة والأنثروبولوجيا، والجغرافيا، وسطوة وسائل الإعلام وأغراض التربية ومسؤوليات المثقف والأفكار حول الهجرة والمنفى والشتات، والتعددية الثقافية والدين واللغة والحرب، وسوى ذلك كثير. وكان مسار عمله نوعاً من التوبيخ المستمرّ للتخصص الأكاديمي الضيّق، وللتقوقع، الأمر الذي هاجمه آسفاً أكثر من مرّة.

كلّ هذا جعل منه نوعاً هاماً للغاية من المفسِّر الثقافي ـ السياسي أو الوسيط بين عوالم متنائية، وغالباً متناحرة. غير أنّ ذلك لم يكن بلا أثمان. ففي بعض الأحيان، وكما اشتكى هو نفسه، كان دوره كناطق باسم فلسطين يعني أن يُعامل في أوساط وسائل الإعلام مثل «دبلوماسي يمثّل الإرهاب، له مكانه إلى الطاولة». وفي الكثير من الحقول التي اقتحمها غاضباً، كان النقّاد الأكاديميون يتهمونه بتقزيم خبراتهم، أو السخرية منها، أو الطعن بها.

ولكنه كان بطلاً ثقافياً بالنسبة إلى البعض الآخر. كتب بارتا شاترجي [٢] أنّ «الإستشراق» كان كتاباً تحدّث عن أشياء شعرت أنني كنت أعرفها كلّ الوقت، ولكني لم أعثر على اللغة الكفيلة بصياغتها بوضوح. ومثل كلّ الكتب العظيمة، لاح أنّ هذا الكتاب يقول ما أراد المرء أن يقوله دائماً». البعض الآخر رأى أنّ مغزى عمل سعيد له طابع تاريخي ـ عالمي. وهكذا، يقول سوديبتا كافيراج [٣]: إنّ «إدوارد سعيد كتب ((الاستشراق)) في ملمح بطولي حقيقي انطوى على الثأر المنفرد ممّا فعل الغرب بشعبه». فريق ثالث، أقلّ تعاطفاً، يكتب عن العيش في «مناخ فكري مُشبع تماماً بإدوارد سعيد»، حيث بات اقتباس أفكاره «أمراً إجبارياً».

ومنذ الآن لدينا أربعة مجلدات من المقالات نُشرت تكريماً له، وهنالك أربعة كتب مكرّسة

لتفصيل القول في فكره، ومئات سواها مدينة لأفكاره لكي لا نقول إنها مسروقة منه. وعلى نقيض ممّا هو مألوف بالنسبة إلى أستاذ جامعي، كان سعيد أيضاً موضوعاً للعديد من الأفلام التلفزية الوثائقية التي تصوّر حياته. وبعد رحيله لا ريب في أنّ ذلك السيل من التحليل الثانوي والتكريم سوف ينقلب سريعاً إلى فيضان.

وجزئياً، كان نطاق عمله الواضح ومزيج أدواره ـ في كونه علاّمة بارزاً بين العلماء، وناقداً لا يكلّ للإمبريالية في أمريكا ريغان وكلينتون وبوش الأب والإبن، والمناضل الفلسطيني في ثقافة عامّة تهيمن عليها نزعة الانحياز للصهيونية ـ هما مصدر اتساع شهرة سعيد أسوة بالطبيعة الإشكالية التي اكتنفتها أيضاً.

غير أنّ هذا لا يقلّل من قوّة ونطاق العمل ذاته. وأياً كانت العثرات والهفوات والتباينات في كتاباته، فإنها في نهاية المطاف غيّرت خريطة الحياة الفكرية المعاصرة. يُضاف إلى هذا أنّ تلك التباينات كانت من النوع الذي نعثر عليه في عمل أي مفكّر أساسي عند إخضاعه للقراءة التمحيصية، ضمن سيرورة يصفها سعيد نفسه هكذا:

«نحن نرتدّ إلى النصّ، ونستخلص التمييزات، ونسير ذهاباً وإياباً، ويحدث أحياناً أن نكتشف تلك الأمثلة القائمة على الالتباس أو حتى التقلّب، حيث الكلمات يمكن أن تنتمي إلى هذا أو ذاك من مستويات الخطاب». (...)

مشاهد الذهن

تزايدت شهرة سعيد كناقد أدبي أوّلاً، ثمّ كناقد سياسي وثقافي ثانياً، في أمريكا، وبعدئذ على نطاق عالمي. والانطلاقة الاختراقية بدأت أوّلاً من كتابه «بدايات»، حيث كان كتابه «جوزيف كونراد»، ١٩٦٦، مغموراً نسبياً، ثمّ تعززت بصفة حاسمة سنة ١٩٧٨ مع «الاستشراق». وهذا الكتاب دشّن نوعاً من ثلاثية حول التمثيل الغربي للشرق الأوسط؛ فكان العملان اللاحقان أضيق تركيزاً وأوثق صلة بالسياسة: «مسألة فلسطين»، ١٩٨٠، و«تغطية الإسلام»، ١٩٨١.

كتابه «العالم، النصّ الناقد» صدر سنة ١٩٨٤، وضمّ مقالات العديد من السنوات حول النظرية الأدبية، في حين أنّ سعيد واصل تقديم أفكاره حول «مستقبل النقد»، ولكنّ اهتماماته كانت تنتقل أكثر فأكثر بعيداً عن ذلك الحقل، فتقترب من المسائل التاريخية والسياسية. وفي عام ١٩٨٦ نشر «بعد السماء الأخيرة»، وهو مقالة وجدانية حول الهوية الفلسطينية، تضمّنت عناصر قويّة من السيرة، وصاحبتها صور فوتوغرافية مرموقة من جان موهر.

كتاب من نوع مختلف تماماً صدر سنة ١٩٩١: «متتاليات موسيقية» كان التأمّل الأكثر عمقاً حول اهتماماته الموسيقية التي شغلت حياته بأكملها. وفي غضون هذا كان يواصل نشر مقالات مسهبة حول موضوعات امبريالية في عمل فنّانين منوّعين مثل جين أوستن، روديارد كبلنغ، جوزيبي فيردي، وألبير كامو. وكلّ ذلك أفضى إلى صدور كتابه الضخم «الثقافة والإمبريالية»، ١٩٩٣.

وفيما بعد جمع معظم كتاباته عن سياسة الشرق الأوسط في «سياسة التجريد»، ١٩٩٤؛ و«السلام ومظانّه»، ١٩٩٥؛ و«نهاية عملية السلام»، ٢٠٠٠:. الكتاب الأوّل ضمّ العديد من المقالات المطوّلة التأملية إلي جانب القطع ذات الصلة بمناسبات محددة، والكتابان الثانيان ضمّا مقالاته السجالية التي نُشرت إجمالاً بالعربية. «تمثيلات المثقف»، سنة ١٩٩٤ أيضاً، كان حصيلة محاضرات رايث في إذاعة الـ BBC، واستجمع نتائج اهتمام آخر شغل حياة سعيد بأسرها. وفي عام ١٩٩٩ صدر «خارج المكان»، مذكّرات حياته الأولى والعائلية.

وفي نهاية العام ٢٠٠٠ ظهر «تأملات في المنفى»، الكتاب الذي جمع مقالاته ومراجعاته الأطول حجماً، الممتدة على ثلاثة عقود، والتي تتروح بين الموضوعات الفلسفية الكثيفة، إلى تلك السجالية الشرسة، فضلاً عن الرثائية السِيَرية. وخلال الفترة ٢٠٠١ ـ ٢٠٠٣ ظهر كتاب «القوّة، السياسة، الثقافة»، وهو مجموعة حوارات معظمها يقوم على مسائل فكرية، حرّرتها صديقته وتلميذته السابقة غاوري فيسواناثان[٤]، إلى جانب كتاب حوارات أصغر حجماً من تحرير دافيد بارسميان، ومجلّد عن التعاون والحوارات مع دانييل بارينبويم. والإصدار الرئيسي الأخير في حياة إدوارد كان كتاباً صغيراً بعنوان «فرويد وغير الأوروبي»، وهو نصّ محاضرة ألقيت في متحف فرويد في لندن.

وفي السنوات الأخيرة كانت في طور الإعداد مجموعة أخرى من الكتابات السياسية، وكتاب عن الأوبرا، ودراسة لفكرة «الأسلوب المتأخر». وقال سعيد إنه ينوي كتابة دراسة شاملة عن «النزعة الإنسيةHumanism في أمريكا». وكان عدد من المقالات التي تتّصل بمشاريع الأعمال هذه قد نُشر، ونأمل أنّ أجزاء كبيرة منها بلغت طوراً متقدّماً بما يكفي لنشرها بعد الوفاة.

ورغم صحّته السيئة الصعبة، واصل سعيد الكتابة، والمحاضرة، والإذاعة، والسفر على نحو كثيف حتى آخر أيّام حياته. والمنشورات الأخيرة كانت لا تزال تمزج بين الموضوعات الأدبية والثقافية وتلك السياسية التدخّلية المباشرة، مثل معارضته الشرسة لأعمال حلف الناتو العسكرية في كوسوفو سنة ١٩٩٩ ، وغزو العراق سنة ٢٠٠٣. (...)

المثقف الإنسيّ

كانت جاذبية سعيد، في نظر العديد من القرّاء، لا تدور حول الموضوعات المتعدّدة والآسرة التي عالجها فحسب، أو الشخصية التجديدية لمعظم عمله، بل حول الأسلوب أيضاً. ولقد ألحّ بتواضع على أنّ نثره الخاصّ لا يرتفع فوق مستوى فنّ المهنة: «لستُ فنّاناً»، قال ذات مرّة. لكنّ معظم كتاباته ذات نظام أرقى لا سبيل إلى الشكّ فيه، حتى حين تكون فنّ مهنة «فقط».

كتاباه الأكثر ذاتية ووجداناً، «خارج المكان» و«بعد السماء الأخيرة»، يحققان لحظات من القوّة البلاغية العظيمة، إلى جانب عواطف أخرى مشحونة، تذكّر بالعديد من مقالاته الأقصر. وبالنسبة للمعجبين به، ثمة صفة العنصر المباغت غير المتوقع في عمله، وهو السمة التي تغيب بشكل محزن عن العالم الأكاديمي الروتيني.

وهكذا، فإنّ شهرته وتأثيره يدينان بالكثير إلى شخصه أيضاً، كما تتكشف أو تتجلى في كتاباته ونشاطاته العامة. وهذه الشخصية قد تبدو غضوبة، وفي بعض الأحيان متظاهرة بالتقوى، وغير واسعة الصدر للنقد بالتأكيد. وكما يعبّر ناقد صديق هو و. ج. ت. ميتشل: بدا سعيد «متأرجحاً بين النبرة المهنية للعلاّمة هائل المعارف، المنشغل بلا كلل في غربلة التفاصيل اللانهائية للحوادث الاستعمارية المحددة، وصوت النبيّ الصارخ في البرّية، المغترب حتى عن الجماعة التي ساعد في تكوينها». (٥)

ولكن بالتضافر مع سماته العديدة الأخرى ـ المرح، والجاذبية، وسعة المعرفة ـ فإنّ إدوارد سعيد الذي تفتّح تدريجياً على مرأى من الناس عبر سنوات الكتابة المديدة، تحلّى بصفة تظلّ أيضاً أكثر ندرة في صفوف الأكاديميين المخضرمين منها في صفوف معظم أنماط الشخصيات العامة الأخرى: كان يندر أن يبدو متبجحاً، هذا إذا فعل في الأساس. عمله أعطى القارىء حسّاً مكثفاً ومتزايداً تماماً بالانخراط في نقاش مع رجل واسع المعرفة، عدوانيّ أحياناً، ولكنه منفتح، وغالباً ما يبدو هشّاً على نحو مباغت.

«بدايات»، العمل الأوّل الذي كان مؤثراً بالفعل، يمكن أن ينطوي على مشقّة عند القراءة، فأسلوبه أكثر انضغاطاً، ومادّة موضوعاته أكثر تجريدية وفلسفية من كلّ كتبه اللاحقة. كان سعيد آنذاك أحد الروّاد في تطوير النظرية الأدبية كموضوع أكاديمي ذي وزن ثقيل في حدّ ذاته، و«بدايات» كثيف بإحالاته إلى مفكرين مثل نيتشة، كلود ليفي ـ شتراوس، رولان بارت، وقبل هؤلاء جميعاً جانباتيستا فيكو وميشيل فوكو. في ما بعد، وكما أوضح سعيد، انتقل متعمداً إلى أسلوب أكثر يسراً في الوصول إلى القارىء.

ومع ذلك، سرعان ما بدا واضحاً أنّ مقاربة سعيد ونواياه، كانت مختلفة على نحو جذري عن تلك الخاصة بمعظم منظّري الأدب. وكما أشار هو نفسه لاحقاً، كان ما اكتُشف حديثاً من حماس للنظرية خلال السبعينيات قد اعتُبر، وعلى نطاق واسع، تمرّدياً ومرتبطاً، وإنْ على نحو فضفاض» مع المرجل الراديكالي لسنة ١٩٨٦، وما بعدها في الولايات المتحدة وفرنسا وسواها من الجامعات والمجتمعات الغربية. والحقّ، مع ذلك، أنّ عاقبة التيّارات النظرية الجديدة في أمريكا الشمالية سرعان ما اتضح أنها بعيدة تماماً عن أيّ التزام سياسي واضح. وفي الواقع، وكما اشتكى سعيد، تخلى معظم العمل النظري عن الوقائع الوجودية للحياة الإنسانية، وللسياسة، والمجتمعات، والأحداث».

حينذاك، في مقابلة تعود للعام ١٩٧٦، كان يقول إنه إذْ يشترك في الكثير من الاهتمامات النظرية لنقّاد مثل: هارولد بلوم والتفكيكيين في جامعة ييل Yale Deconstructionists (٦)، فإنه في الآن ذاته يأسف لافتقارهم إلى حسّ الاهتمام بالمسائل التاريخية والسياسية.. وتأثير بول دي مان، بصفة خاصة، أملى أسلوباً شكلانياً وتقنياً في القراءة «التفكيكية»، منفصلاً بحدّة واضحة عن أيّ مشاغل سياسية أو اجتماعية (ولم يُكشف إلا بعد وفاة دي مان سرّه السياسي الأسود، وماضيه كمتعاون نازي وكاتب معاد للسامية في بلجيكا سنوات الحرب).

وسعيد ألحّ أنه، من جانبه، تحرّكه بواعث المشاغل السياسية ـ الأخلاقية: «أعتقد أنّ ما يحرّكني أكثر من أي شيء هو الغضب من الظلم، وعدم التسامح إزاء القهر، وبعض الأفكار غير الأصيلة عن الحرية والمعرفة». وتجب، مع ذلك، ملاحظة أنّ كتاباته في الوقت الذي تقاطعت فيه بثبات مع هذه الأمور، ظلّ هو مصراً على أنّه في دوره كأستاذ كان يتجنّب أيّ دور سياسي أو نيّة للهداية.

وفي أفضل عمله كان يمزج حجّة حول نصّ أدبي أو موسيقي، ومفهوماً عن وظيفية التمثيل الثقافي، ونظرة إلى التاريخ، وموقفاً سياسياً ـ أخلاقياً، في كلٍّ واحدٍ مترابط بليغ. مجموعة معقدة من الأفكار كان التعبير عنها يجري في نثر ذي شفافية خادعة.

ولقد واصل انتسابه للتراث بشكل أوسع ممّا فعل معظم معاصريه التفكيكيين وما بعد البنيويين. واحتفظ بنظرة عالية إلى الوزن العلمي المحض للتراث الفلسفي، الأمر الذي واصل الإحالة إليه، بعبارات تأكيدية، في عمله اللاحق، بما في ذلك «الاستشراق»، حتى وهو منخرط في نقد التراث بسبب تمركزه العرقي على الذات واقترانه بالتوسّع الاستعماري.

والأمر الذي يلفت أكثر كان أنّ سعيد بقي إنسياً بمعنى مضطرّب، ملتبس، وقوي معاً، وذلك في زمن كان فيه النموذج الفرنسي المناهض للإنسية هو المهيمن في صفوف النقاد الطليعيين، وكما ظلّ إلى أواخر التسعينيات في الواقع. وحتى حين، كان سعيد واقعاً تحت تأثير شديد من نظريات كهذه، وميشيل فوكو خصوصاً، في السبعينيات، فإنه حافظ على مسافة، بعيداً عنهم في هذا الاعتبار، واعتاد أن يصف نزعة مناهضة الإنسية عند فوكو ودريدا بنعوت مثل «عزلاء» و«طغيانية» و«عدمية». وفي مقالات أخرى، مثل تلك التي تتحدّث عن ميرلو ـ بونتي [٧]، كان يبدي الحماس لشخصيات في الفكر الفرنسي تشدّد على بداهة وملموسية التجربة المعاشة ـ أي أولئك الذين ظلّوا إنسيين ـ في مواجهة بُناة أنظمة فلسفية كبرى ولكنها تغريبية.

انشطار داخلي

ومع ذلك ثمة روابط هامة بين العمل الأبكر والعمل اللاحق. بعض هذه الروابط يمكن العثور عليه في فكرة البداية ذاتها. وسعيد كان مهتماً على الدوام بفكرة السياسة بوصفها قضية حكايات متصارعة، تنطوي على قيام كلّ حركة بشَرْعَنة صورتها عن العالم عن طريق سرد حكاية تخصّ ولادتها وأصلها.

والصراع الإسرائيلي ـ الفلسطيني مثال كلاسيكي. وسعيد لاحظ مراراً أنّ تقديم القضية الفلسطينية في وسائل الإعلام العالمية، كان يعني الاضطرار إلى إعادة سرد القصة من البداية، مع الإلحاح على وجود قصّة. والحال أنّ هذا تحوّل إلى مجاز فارق عند سعيد: ربط محاسن ومساوئ استخدام اللغة بالبرامج السياسية مباشرة. ولقد أوحى أنّ نزعة إنسية أوروبية منصرمة، وجديرة بالحداد، كما مثّلها أورباخ، أدورنو، وبلاكمور [٨]، قد استُبدلت بتركيبة تدين بالكثير إلى النزعات القوموية الثقافية (المختزنة في أفكار «السُنَن القومية») من جهة أولى، وإلى النزعات

التخصصية الأكاديمية التي باتت أكثر إلغازاً وشكلانية من جهة ثانية.

ولقد وضع سعيد هذا الموقف في حال من التعارض مع مناخ أكثر جاذبية ونشاطاً وجده في صفوف المؤرّخين، الذين استمدّ منهم معظم إلهامه الفكري في السنوات الأخيرة. وألحّ، في الواقع، على أنه في عمله «لا أشكّل شيئاً إذا لم أكن مرتكزاً على التاريخ. لقد قلت دائماً إنّ دراسة الأدب هي في الأساس نظام دراسة تاريخي».

واحدى مشكلات كتابه الأكثر تأثيراً، كما أشار نقّاد كثر، هي أنّه في غمرة إثارة مثل تلك الأسئلة العامّة الهامة حول أفكار الثقافة والتمثيل، فشل في بلوغ تعيين واضح حول الجوانب أو الانعطافات التي يمكن أن تكون خاصّة بخطاب الاستشراق. وهكذا، فإنّ أسئلته ذاتها تثير المزيد من الأسئلة، والتي تتوغّل في قلب كتاباته اللاحقة. فأيّ فارق، إذا توفّر، يجعل التأويل والتمثيل العابر للثقافات مختلفاً عن أنواع أخرى؟ ألا يبدو أنّ هذه الطريقة ذاتها في طرح القضية تنطوي على مجازفة تشييء فكرة «ثقافة ما» وجعلها جوهرانية؟ وهل الحال أنّ جميع الثقافات والمجتمعات تميل إلى إنتاج صُوَر معادية أو اختزالية عن تلك الموجودة خارج حدودها ـ كما بدا أنّ سعيد يقترح، خصوصاً في أعماله الأخيرة؟ (...)

ولقد لاحظ العديد من النقّاد التباين الظاهر التالي في «الاستشراق»: هل «الشرق» مُنشأ خطابي صرف، أم يوجد بالفعل «شرق حقيقي» جرت إساءة فهمه أو اختزاله على يد العلماء الغربيين، بطرائق تخدم مصلحة سياسية؟ إجابة سعيد الأكثر مباشرة كانت أقرب إلى البدهية العامة المراوغة: لا توجد مشكلة هنا لأنّ «من الواضح تماماً أنه ما كان سيوجد استشراق لولا المستشرقون من جهة أولى، ولولا الشرقيون من جهة أخرى». ومن الواضح أنّ هذا التصريح لا يحلّ الصعوبة، ولا فعلت هذا تأملاته اللاحقة العديدة حول مسائل كهذه، وخصوصاً في «الثقافة والامبريالية»، كما رأى نقّاده.

وهكذا فإنّ «الاستشراق»، ومعظم عمل سعيد اللاحق، يدور حول العلاقة بين الثقافة والسياسة، أو بين تصنيع الصُوَر والحكايات وممارسة القوّة. والأوروبيون، ثمّ أبناء أمريكا الشمالية فيما بعد، ممّن كتبوا عن الشرق فعلوا ذلك بطرق كان لا مفرّ من أن تؤطّرها وتتحكّم فيها اندفاعة بلدانهم لإخضاع الشعوب الشرقية واستغلالها.

وكان لا بدّ لانعدام التكافؤ الصريح في علاقات القوّة بين الغرب والشرق من أن ينعكس في ـ ويتوطّد بفعل ـ كتابات هؤلاء، حتى إذا كانوا كأفراد متعاطفين أو منجذبين ربما إلى الثقافات التي يصفونها. وأمّا على النحو المباشر، فإنّ العديد من كتابات هؤلاء كانت هي بذاتها قد اقترنت باندفاعة القوّة الاستعمارية. (...)

وما بقي متماسكاً كان نزعة سعيد الإنسية الساخطة، ونقده البليغ والآسر أخلاقياً ليس للامبريالية وتراثاتها المستمرة فحسب، بل لنظريات المعارضة ذاتية الأساليب، والتي ترفع لواء الفرضيات الثقافية للامبريالية وتزعم مناهضتها في آن.

«في غمرة رغبتنا بإسماع صوتنا نميل غالباً إلى نسيان أنّ العالم مكان مكتظ، وأنه لو قيّض

لكل امرىء أن يلحّ على الصفاء الراديكالي أو أولوية صوت المرء، فإنّ كلّ ما سنحصل عليه هو الجلبة الفظيعة للمشقة التي لا تنتهي، وللفوضى السياسية الدامية، والرعب الحقيقي الذي أخذنا نلمسه هنا وهناك في عودة انبثاق السياسة العنصرية في أوروبا، وتنافر النقاشات حول الانضباط السياسي وسياسة الهوية في الولايات المتحدة، و كذلك ـ لكي أتحدّث عن الجزء الذي يخصّني من العالم ـ انعدام التسامح والتعصّب الديني والوعود الوهمية للاستبداد البسماركي، على غرار صدّام حسين وأشباهه ونظرائه العرب الكثيرين». («الثقافة والامبريالية»، ص xxiii). (...)

جدل المعارضة

لعلّ سعيد ظلّ غير متأكد، وموزّعاً عاطفياً حتى النهاية، حول ما إذا كانت موضوعاته في الهجنة الثقافية، والاستعمار كتجربة مشتركة يمكن فهمها طباقياً، والتصالح والتوفيقية، قابلة للتطبيق فعلياً في المنطقة المؤلمة للعلاقات الإسرائيلية ـ الفلسطينية. وثمة في بعض كتاباته التسعينية تلميحات إلى أنّ هذه المنظورات يمكن، بحذر شديد، أن تجد لها موطناً هناك. وهنا أيضاً اسودّت نظرته بمرور الزمن، وتلك الفكرة الخاصة بمستقبل مختلف وأفضل بدت أبعد بكثير: ذلك كان «نزاعاً جدلياً»، ولكنه نزاع بلا تركيب جدلي.

هل أفرط سعيد ربما في الإلحاح على عزلته وهامشيته هو؟ هل كان ذلك الحسّ بنفسه يدين ربما بالكثير إلى المشاقّ الخاصة لصورته عن الذات في الطفولة، خصوصاً تلك التي صنعتها علاقته الصعبة والمعقدة مع ذويه كما حلّلها على نحو مؤثّر في «خارج المكان»، بصدد المواقف السياسية والظروف في طورالصبا؟ أهنالك لمسة مبالغة، أو حتى بعض الاختيال، في الإلحاح على العزلة الضرورية للمثقف النقدي؟ ألم تكن هنالك أثمان، مثل المكاسب، في الرفعة المتعاظمة التي أسبغها عمل سعيد على خلفيته وظروفه، بدءاً من التضرّع القصير نسبياً، الغرامشوي، الآمل في «محاولة جرد الآثار التي تُركت عليّ، أنا الذات الشرقية» في كتاب «الاستشراق»، وصولاً إلى سجلّ السيرة الذاتية المتكرر في كتاباته الأخيرة؟

وحتى لو شعرنا بوجود بعض الإنصاف في شكاوى مثل تلك، فإننا على الأقلّ سنكون ممتنّين للجدّية التي اعتمدها سعيد عند معالجته تلك الشكاوى. ورغم أنّ موقف المثقف عنده ينبغي أن يظلّ انشقاقياً ومعارضاً على الدوام، ورغم أنه أوحى بـ «أنني أكثر اهتماماً بسياسة الفقد والاقتلاع من اهتمامي بسياسة الانتصار والظفر»، فإنّ هذا كله ما كان قابلاً للاختزال إلى معارضة من أجل المعارضة فقط، كما لاح أنها حال نفر من رجالات ما بعد الحداثة. (...)

وفي العديد من المرّات تأمّل سعيد محاسن، ومشاقّ، أن يكون المرء غريباً خارجياً، منفياً. وكان في العادة يشدّد على المزايا الفكرية التي يمكن كسبها من تلك المواقع، وأعطى المنفيّ أو النازح الفكري مكانة حاسمة في تكوين الثقافة المعاصرة. ولقد أوحى بأنّ وعياً «منفوياً»، وعلاقة ظلّت إشكالية مع «الوطن» الضائع، شكّلتا موقفه النقدي بأسره وأثّرتا في طريقة تفكيره وكتابته، حتى في أعماله الأقلّ احتواء على السياسة. (...)

ومع ذلك، كان، مثل فرانز فانون، عميق الالتزام بالقناعة التي تقول إنّ «الآخرين يمكن أن يفهموا تجربة ذاتية تماماً». ذلك اليقين خيّم على عمله بأسره تقريباً. وعزّز إيمانه الجامح، وغير

المألوف ربما، بالقوى الخلاصية للأدب التخييلي العظيم. وكان الدافع وراء المزيج الفريد القائم على التحليل، والتشخيص، والسجال، والإشكالية، والدفاع، والبوح... الصفات التي تلخّص كتاباته على أفضل وجه.

وإنّ أهمية سعيد تكمن أخيراً في نطاق وقوّة الأسئلة التي أثارها، أفضل من إجاباته هو عليها. إنه بالتالي يكاد يدعونا للعودة إلى السطور الختامية من «بدايات»، والتي كُتبت قبل عقود خلت:

«في مساق دراسة وتأليف هذا الكتاب، فتحت كما أظنّ لنفسي (وللآخرين كما آمل) إمكانيات استكشاف المزيد من الإشكاليات... وهذه دراسات أرجو أن تكون إرادتنا الأخلاقية مكافئة لها، إذا كانت هذه البداية قد حقّقت غرضها».

وفاة إدوارد سعيد تبطل الأمل في أن يتابع، كما كان يشتهي، الإمكانيات العديدة التي فتحها عمله؛ ولكن أياً كان الشخص الذي سيتابعها اليوم، فإنّ شرف البداية، وأول الاكتشافات والقدوة الأخلاقية، ستظلّ باسم سعيد.[٩]

ترجمة: صبحي حديدي
(بتصرّف)

إشارات

(١) من مجموعة «ورد أقلّ»، ١٩٨٦.

(٢) أستاذ العلوم السياسية في كالكوتا، الهند؛ والأنثروبولوجيا في جامعة كولومبيا، نيويورك. كان عضواً مؤسساً لمجموعة المؤرّخين الهنود، عُرفوا باسم «مجموعة دراسات التابع»، Subaltern Studies اشتغلت على تاريخ الهند الشعبي الحقيقي بعد تخليصه من آثار النزعة القومية والنزعة الاستعمارية في آن. وقد امتدح سعيد عمل هذه المجموعة مراراً.

(٣) أستاذ الدراسات السياسية في «مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية» SOAS، لندن.

(٤) أستاذة الإنكليزية والأدب المقارن في جامعة كولومبيا. صدر لها كتابان هامّان في النقد الثقافي: «أقنعة الفتح: الدراسة الأدبية للحكم البريطاني في الهند»، ١٩٨٩؛ و«خارج الحظيرة: الهَدْي، الحداثة، والإيمان»، ١٩٩٨.

(٥) أستاذ بارز في علم الجمال والرومانتيكية والنقد الماركسي، في جامعة شيكاغو، ورئيس تحرير الفصلية النقدية المرموقة Critical Inquiry. له العديد من الأعمال، أبرزها «نظرية الصورة»، و«الأيقونولوجيا: الصورة، النصّ، والإيديولوجيا».

(٦) في تلك الحقبة كانت «مدرسة الدراسات الفرنسية» في جامعة ييل قد أدخلت، للمرّة الأولى في أمريكا، منهجية «المقاربة النصّية» التي اقترحها الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا. وهكذا ولدت تسمية «تفكيكيّي ييل»، على نحو متسرّع وسطحي، كانت نتيجته الطبيعية أنّ الفلسفة انقلبت إلى شعار أجوف مجرّد من قوّة الفكر والأفكار. والمجموعة ضمّت أمثال بول دي مان، ج. هيلليس ميللر، جيفري هارتمان، ودريدا نفسه.

(٧) أنظر مقالة سعيد «متاهة التجسيدات»، عن الفيلسوف الفرنسي ميرلو ـ بونتي، في موقع آخر من «الكرمل».

(٨) ر. ب. بلاكمور (١٩٠٤ـ١٩٦٥) أحد أعظم نقّاد الأدب في أمريكا، وأحد أكبر أساتذة جامعة برنستون، وغير بعيد عن أن يكون الشخصية الأبرز في إطلاق وترسيخ المدرسة التي ستُعرف باسم «النقد الجديد». وإدوارد سعيد لم يخفِ تأثّره الشديد والمبكّر بهذا الناقد الكبير، خصوصاً في ميدان تذوّق الشعر.

(٩) هذه الدراسة نُشرت مؤخراً في مجلة Open Democracy . والكاتب، Stephen Howe، أستاذ العلوم السياسية في جامعة رسكن، أكسفورد. وهو مؤلف العمل الهامّ «المركزية الأفريقية: غابر أسطوري وأوطان متخيّلة»، وصدر له مؤخراً «الإمبراطورية: مقدّمة شديدة الإيجاز».



قراءة
٣

صور المثقف عند إدوارد سعيد

فيصل دراج

«يؤلف المثقفون الحقيقيون طبقة مثقفة، ممن هم حقاً مخلوقات نادرة جداً، لأن ما يدعمونه ويدافعون عنه، وهي المعايير الأزلية للحق والعدل، ليست تحديداً من هذا العالم»

إدوارد سعيد

في تقديمه لـ«صور المثقف» كتب سعيد ما يلي: «ولكنْ، ليس ثمة شك يُذكر في أن شخصيات مثل بولدوين ومالكولم إكس توضح نوع العمل الذي كان له أكبر الأثر على الصورة التي أراها أنا لوعي المثقف. فالروح الكامنة في المعارضة، لا في المجاملة، هي التي تستحوذ علي، لأن ما تمثّله الحياة الفكرية من رومنطيقية، وتشويق، وتحدّ، يتوفرّ بالخروج على الوضع الراهن، في زمن يبدو فيه الكفاح في سبيل الجماعات المحرومة وذات التمثيل غير الملائم راجحاً ضدها على نحو جائر. وزادت خلفيتي الفلسطينية من حدة هذا الشعور...» [(١)].

تكشف هذا السطور عن مراجع ثلاثة صاغت خطاب سعيد الثقافي، وحدّدت صورة المثقف في هذا الخطاب. المرجع الأول نسق من المثقفين نصر «الجماعات المحرومة»، واشتبك مع «الجماعات المنتصرة التي تقرّر الحرمان معطى طبيعياً لا يجب الاحتجاج عليه». المرجع الثاني هو الحالة الفلسطينية، التي تشرح معنى الحرمان وصعوبات المواجهة ومهارة البقاء. اكتشف سعيد المرجع الأول وهو يكتشف المرجع الثاني وأدرك، مبكراً، أن الوجوه البيضاء تخترع وجوهاً سوداء في

فيصل دراج، كاتب وناقد فلسطيني يقيم في دمشق

الأزمنة والأمكنة جميعاً. غير أن الناقد الفلسطيني قَبِل بالمرجعين معاً لأن فيهما ما يتفق مع مرجع ذاتي، يُنكر الجور ويطالب بالعدل، ويستنكر المجاملة وينساق إلى المعارضة. ولأن في رؤيته ما يعاين الانقسام ويفصل بين الظواهر المنقسمة، فقد اشتق سعيد مثقفاً «يواجه السلطة بالحق» من مثقف نقيض، يعرف السلطة ولا يعرف الحق، ويرى في السلطة حقاً مستديماً.

١ــ المثقف المحترف والمثقف الهاوي:

يتضمن كتاب سعيد «صور المثقف» ــ١٩٩٣ــ فصلاً عنوانه: «محترفون وهواة» يوزّع المثقفين إلى مقولتين متعارضتين، تطْمئن إحداهما إلى المهنة لا إلى غيرها، وتحاصر ثانيهما المهنة بممارسة نقدية منفتحة. يواجه سعيد «المثقف المهني» بآخر يندرج في حقل «الهواة». والمقولة الأخيرة لا تتخفّف من التبسّط والإقلاق، ذلك أن الهاوي هو من أحسن الاختصاص وتمرد عليه، وهو من مارسه واكتشف حدوده، لأن في الاختصاص المصنَّم ما يعتقل حرية المثقف ويُفقر المعرفة. كأن سعيد يعرّف المثقف الهاوي عن طريق السلب، يشتق وظيفته من آخر يغايره، حوّل الثقافة إلى مهارة تقليدية قابلة للتسليع. ولعل هذا التعريف، الذي يقرأ معنى المثقف في مناهضة «المهني» المختلف، هو ما يُبقي مقولة المثقف طليقة وبعيدة عن الانغلاق.

ترجم سعيد، وهو ينادي بالمثقف الهاوي، تصوراً حداثياً، يقرن بين المثقف والفضاء العام، وبين المعرفة ومساءلة مجتمع لا يكفّ عن التبدّل. وهذا التصوّر، الذي يبدأ من الفضاء العام ويتكوّن فيه، لا يأتلف مع اختصاص مكتفٍ بذاته، قوامه طقس كهنوتي تمارسه قلة مختصة تتبادل المعارف في قاعات أكاديمية مغلقة. بل إن هذه النخبة المختصة، التي تتداول لغة معقدة خاصة بها، تفصل بين حقلها المعرفي ومعارف مجاورة «ملوّثة»، وبين قضاياها المختصة وفضول الجمهور الذي لا اختصاص له. استنكر سعيد، المثقف الشكوك والناقد الدنيوي، الاختصاص الأكاديمي المغلق، ورأى فيه وثوقية تتاخم العنصرية ودوغمائية تعيد إنتاج الكهنوت التقليدي، ذلك أن أهل الاختصاص يرون الفضيلة في الاختصاص ذاته، دون أن يتأملوا جدواه ويسائلوا طرق استعماله. وهذا ما حمل سعيد، قبل أن يضع كتابه عن المثقف بعقد من الزمن، على نقد غاضب لمؤسسات الاختصاص التي «رَفَع فيها التخصص والاحتراف، بالتحالف مع الجمود الثقافي، من شأن المركزية العرقية والقومية على نحو هزيل، إضافة إلى ذلك نقلت الصوفية شبه الدينية المتشددة والمباغتة الناقد الأدبي المحترف والأكاديمي ــ المركزي جداً والمتدرب بكثافة والمؤوّل للنصوص المنتجة ثقافياً ــ إلى عالم آخر تماماً، عالم آمن ومنعزل نسبياً يبدو لا علاقة له مع عالم الأحداث والمجتمعات، التي بناها في الحقيقة التاريخ والمثقفون والنقاد الحداثيون...» [٢].

استنكر إدوارد سعيد، الذي يقف على حدود مختلفة ويمقت المراكز، الاحتراف ولم يستنكر الجامعة، التي تظل موقعاً ملائماً للتأمل رغم صعوبات كثيرة، وندّد بالعامل الأكاديمي دون أن يرى فيه سلباً خالصاً. استنكر «الناقد الدنيوي» ممارسة مؤسساتية طقوسية، تأخذ بيد المريد إلى حيزّ منضبط الحدود، وتلقّنه موضوعاً وتصوراً ورطانةً، تخلقه «خبيراً» يقاسم خبراء غيره خبرتهم

ويعترفون بخبرته. يمدّ الطقس المعرفي، وهو تعبير مسكون بالمفارقة، المريد بالخبرة، وتمدّ الخبرةُ الأكاديميَّ المختص بسلطة قابلة للتداول والتسليع، مؤكدة المعرفة امتيازاً وملكية خاصة. يواجه سعيد المؤسسة الأكاديمية المغلقة بالبقاء الثقافي، الذي يتجدّد في فعل ثقافي حر، ويعارض «المثقف المهني»بالمثقف النقدي، الذي يذهب إلى الحقيقة ولا يتوقف أمام المنفعة. لذا لا يساوي سعيد بين الخبرة والمعرفة، فالأولى تنغلق في الاختصاص والمراجع السلطوية، والثانية تتجدّد في نقد الاختصاص ومساءلة الوقائع الدنيوية. ومع أنه يهاجم «المحترفين»، زاجراً نقداً أدبياً غليظ الرطانة، فإن هجومه، المتعدد الأبعاد والمواضيع، يستهدف السلطة أولاً، مستأنساً بأفكار الإيطالي غرامشي، الذي اشتق معنى المثقف من موقفه المعلن من: الدولة. لذا كتب سعيد في «صور المثقف»: «إن أحد النشاطات الفكرية الرئيسية في القرن العشرين هو استجواب السلطة، إن لم يكن تقويضها.. إن نقد الموضوعية والسلطة أدّى حقاً خدمة إيجابية بتأكيده كيف تُركّب الكائنات البشرية حقائقها في العالم الدنيوي.. ص:٩٦». في عطفه النشاطات الفكرية الكبرى في القرن العشرين على تقويض السلطة، يحيل سعيد على مقولة معينة من المثقفين، تحتضن غرامشي وريموند ويلمز وفالتر بنيامين وإيميه سيزير وفرانتز فانون وجان بول سارتر وغيرهم، أي على مثقف سياسي محدد مشغول بالبدائل الاجتماعية. ولعل هذا التحزّب، الذي لا يخفيه سعيد أبداً، دفعه إلى الركون إلى فكرة المقاومة كمقولة عامة ومقاومة السلطة كمقولة خاصة، كما لو كان استجواب السلطة مقصداً ثقافياً بامتياز.

لا يفصل سعيد بين مقاومة السلطة وإنتاج الحقيقة. فالسلطوي ينتج حقيقة خاصة، تأتلف مع الحيزّ الخاص المغلق الذي يتواطأ على الفضاء العام، أي أنه ينتج ويوزع ويدعو إلى «حقيقة»تعارض الحقيقة. وهذا الواقع، الذي يقاومه المثقف الهاوي بالجهر بحقيقة عامة، هو في أساس نقد الموضوعية المسيطرة، التي تفرضها الخبرة السلطوية على آخرين يفتقرون إلى «فضيلة الاختصاص». يُحيل المثقف، في هذه الحدود، على حقيقة عامة دائمة التكشّف، وعلى فردية حرة تختبر الصواب الذي اختارته، وتندّد بالزيف السلطوي الذي يوهم بالحقيقة. غير أن الاختبار، كما التنديد، لا يتحقق إلا بمفرد مثقف حر، يبدأ من الحقيقة العامة لا من طقوس الاحتراف. لذلك يتحدث سعيد، بشفافية تخالطها الخطابة، عن «الأداء الفردي للمثقف»، مساوياً بين الفردية والحرية وبين الفردية الحرة والتماس الحقيقة. فلا مثقف بلا تمرد على المؤسسة التعليمية، ولا حقيقة تُلتمس في فضاء الامتثال. وما رفض سعيد للأكاديمي المختص والمثقف المهني والناقد المحترف إلا رفض لـ «مؤسسة الخبرات»، التي ترى في الخبرة التقنية فضيلة كاملة، تلغي لزوماً كل سؤال أخلاقي.

إذا كانت حرية الاختيار شرط المثقف ومتكأ له، فإن في شرط «الخبير» ما ينقض المثقف وشرط وجوده. فالمؤسسة تستولد الخبير من خبير سبق، وتستولد الخبير من علاقات المنفعة والسلطة والامتثال، معيّنة الامتثال فضيلة معرفية. شيء قريب، مع اختلاف الخبرات واختلاف توظيفها، من نسق الشيخ السلطوي، الذي يمدّ السلطان بأدعية التسويغ ويمدّه السلطان بألقاب الجدارة، بما يفصل بين الطرفين والعامة ويمنع عن الأخيرة حق السؤال. لذلك يصبح الخبير خبيراً آن

تذويبه في مؤسسة يتقاسم أعضاؤها «أهدافاً مشتركة ومعايير مشتركة وغايات مشتركة»، كما يقول سعيد، كما لو كان إلغاء الفردية نظيراً للخبرة والخبرة الجماعية نفياً للأفراد. يستدعي الاحتراف الجماعة المحترفة، وتستدعي الجماعة حُكْماً متجانساً لا اختلاف فيه. إنه الاختصاص في مجتمعات التقنية المتقدمة، الذي يقول بالعلاقات ولا يقبل الأفراد، ويقبل بالخبرات ويسخفّ الأسئلة الأخلاقية. لا غرابة إذن أن يرى الخبير في الـ «نحن» صيغة إطلاقية، تترجم الصواب والصلاح، وأن يرى في الـ «هم» خطأ لا يقبل التصويب. وواقع الأمر أن الأكاديمي المغلق يبتدع طائفته الصالحة، ويواجهها بطائفة أخرى، طالحة وطاغية. وطائفية الاحتراف هذه، هي التي تضع على لسان سعيد تعابير محددة مثل: الكهنوت، المركزية العرقية، الصوفية شبه الدينية المتشددة.. تضيء طائفية الاحتراف معنى «النقد الدنيوي» الذي يتوجه، في مستوى منه، إلى الوقائع الدنيوية وينقض، في مستوى آخر، المراجع المغلقة، في أشكالها البحثية والقومية والدينية. لم يكن سعيد مخطئاً حين ميزّ بين المعرفة والخبرة، لأن الـ «نحن» ترى في نفي الـ «هم» مبتدأً للمعرفة. لن تكون حقيقة الهندي، والحال هذه، إلا حقيقة الخبراء الخاصة، ولن تكون حقيقة الفلسطيني إلا حقيقة أهل الاختصاص.

تلغي الخبرة، التي تعيّنت فضيلة خالصة، مبدأ المساواة في العلاقات المجتمعية، وتعمّم مؤسسة الخبرات مبدأ اللامساواة وترفعه إلى مقام القاعدة الكونية. تفسّر مقولات الخبرة والإلغاء والمؤسسة، وهي مقولات سلطوية، علاقات التكافل بين الاحتراف الأكاديمي والاحتراف السلطوي، التي توحد بين المعرفة والسلطة وبين المعرفة السلطوية والامتياز الاجتماعي. والمعرفة السلطوية حالها حال الخبرة، تنبثق من مصالح «المحترفين» لا من الوقائع المادية، وتنشئ مهناً فكرية مختلقة متجددة. حين يبرهن سعيد عن طغيان المصالح على الحقائق، يكتب في «صور المثقف»: «وأنشئت مهن دائمة بأكملها لا على أساس الإنجاز الفكري، وإنما على إثبات شرور الشيوعية، أو إعلان التوبة، أو الوشاية بأصدقاء أو زملاء، أو التعاون مرة أخرى مع أعداء الأصدقاء السابقين. كما اشتُقت منظومات بحث بأسرها من معاداة الشيوعية، بدءاً من البراغماتية المفترضة لنهاية الإيديولوجيا، وصولاً إلى وريثتها قصيرة العمر في الأعوام القليلة الماضية، مدرسة نهاية التاريخ..ص:١١٤». أنجزت أيديولوجيا التلفيق، التي حجبت وجهها بمساحيق «حرية الثقافة»، وظيفتين بائستين: «أفسدت الحوار الفكري الصريح» بأدوات لا أخلاقية ولا عقلانية في آن، واستنبتت التشهير الذاتي البذيء الذي التبس بنقد ذاتي شجاع. وترافقت هاتان الوظيفتان «جنباً إلى جنب، مع عادات حقيرة في جمع المكافآت والامتيازات من فريق ما، فقط كي يتحول الفرد ذاته لاحقاً إلى الجانب الآخر، ويجمع المكافآت من وليّ نعمة جديد...ص:١١٥». يرد سعيد على المحترف، الذي يجتّر على موائد متفرقة، بشجب الثقافة ــ المهنة، التي يختزلها صاحبها إلى ريع محسوب، وبإعلاء المقاومة الأخلاقية والمعنوية، التي تتفق مع معنى الثقافة كمقاومة متجددة. لذلك يطالب المثقف بكسر الحصار، الذي يستظهر في جمع المكافآت والجوائز وتزلّف الأقوياء والانهماك المريض في السعي وراء الشهرة، ويطالبه أكثر بإعادة الاعتبار إلى المعرفة،

الذي يقضي بتحرير بعدها الاستعمالي وتقييد بعدها التبادلي.

يقول سعيد: «إن صوت المثقف وحيد، لكنه يُسمع رنّاناً. والسبب الوحيد للرنين هو أن هذا الصوت يربط نفسه دون قيود بواقع حركة ما، وطموحات شعب ما، وبالسعي المشترك من أجل مثل أعلى مشترك. صور المثقف ص:١٠٥». يعيش المثقف حرية الاختيار في تجربة خاصة، ويتطلع إلى حرية الاختيار كتجربة عامة، ويُدرج الاختيار الحر علاقة داخلية في إنتاجه المعرفي. وهو في الحالات جميعاً خارج المهنة، لأن مهنته القائمة على توليد مثل أعلى مشترك مجرد احتمال. وما المهنة التي ليس لها مكان سوى ضمير المثقف الهاوي، الموزع على وجود المستضعفين وعلى واجب الوجود الذي يمكر بمن تطلّع إليه. بهذا المعنى تكون ثقافة المثقف ثقافة الذين لم يمتلكوا ثقافة ولم يمتلكوا، لزوماً، حدساً يميز بين «الهواة» و«المحترفين». كأن في تصور سعيد ما يفصل فصلاً باتراً بين معرفة من أجل التحرر مرجعها مثقف لا يختلط صوته بغيره، ومعرفة من أجل الخديعة مرجعها «مهني» استعار صوته من أصوات معادية للثقافة. وآية المعرفة المخادعة «برنارد لويس»، المهني المنتمي إلى طقوس الاختصاص المستبد، الذي تحتاجه سلطة على صورته ويحتاج سلطة تمتهن الخديعة. حين يصفه سعيد في «تعقيبات على الاستشراق» يقول: «إنه يبدأ من تشويه الحقيقة، وإقامة تناظرات زائفة، ثم الغمز من قناة هذا وذاك، وهي الطرائق التي يضيف إليها ذلك المظهر الخادع من السلطة القادرة الهادئة التي يفترض أنها الطريقة اللائقة بكلام الباحث العالم..». تكتمل «العطارة الفكرية»، بلغة ماركس في «الإيديولوجيا الألمانية»، بـ«عطارة سياسية» تحتفي بالزائف والمخادع ومشوّه الحقيقة: «وحجج لويس تُقدم بوصفها نابعة من حياد الباحث غير المسيس، في حين أنه تحوّل من جهة ثانية إلى سلطة مسخرة لصالح الحملات الصليبية المناهضة للإسلام والمناهضة للعرب، ولصالح الصهيونية..».

يكتفي «المثقف المهني» بمؤسسته العلمية وينفر من السياسة ويرسل، لاحقاً، بعمله الفكري إلى مؤسسة رسمية، تحتفي بالخبرة المحايدة وتسفّه الانحياز السياسي. لا سياسة في مؤسستين تعتمدان الخبرة المحايدة، لكن السياسة قائمة في شكلها الأكثر نخبوية، أي الأكثر استبداداً وخديعة، في الاحتكار المؤسساتي للمعرفة، الذي يعيد إنتاج المؤسسات السلطوية، بمعزل عن «المجتمع»، الذي تطبق عليه «السياسة العلمية»، ويمنع عنه «جهله» حق الممارسة السياسية. لا غرابة إذن أن يختص «المحترفون» بتطوير مؤسساتهم الضيقة لا بتطوير المجتمع، كأن تقترح السلطات المتنفذة سياسة من أجل المؤسسات العلمية، وأن تنجز الأخيرة معرفة من أجل المؤسسات السلطوية. يلتقي الكهنوت العلمي، الذي له لغة لا يتقنها غيره، بالكهنوت السياسي، الذي يضع سياسات لغوية مختلفة. يتكافل الطرفان في إعادة توزيع رأس المال المعرفي اجتماعياً، إذ المعرفة قوة يحتكرها الأقوياء، وإذ على المحرومين من المعرفة أن يكتفوا بالخضوع.

ينقض سعيد «المثقف المحترف» بـ «المثقف الهاوي»، الذي لا يرى في المعرفة مصدراً للعيش ولا في الاختصاص عبودية، لأن «الاستقلال الفكري النسبي» قوام المعرفة المتبصرة وشرط وجود المثقف. كأن في كلام سعيد ما يرمي على المثقف ببطولة خاصة، عناصرها التمرد والشجاعة

والقبول بالمخاطرة وزهد بكل ما يعوّق الجهر بالحقيقة، فلا معنى لحقيقة لا يُجهر بها، ولا معنى لمثقف لا يجهر بالحقيقة. يُعرّف سعيد «اللاحترافية» بـ «باختيار المخاطر والنتائج غير المضمونة في المحيط العام..»، كما لو كانت المجازفة، وهي عنصر غير معرفي، شرط المعرفة والجدوى المعرفية. وواقع الأمر أنه ينقض «الاحترافية» ببدائل أخلاقية المراجع، مستبدلاً العلم بالسلطة والمسؤولية بالاختصاص والجمهور بالأكاديمية والحرية بالامتثال والتجدد النقدي بكسل عادات الاحتراف. يترا ءى التحدي الأخلاقي بديلاً عن النشاط التقني، الأمر الذي يلزم المثقف بالتدخل في قضايا ليست من اختصاصه، ذلك أن المثقف مسؤول عن قضايا البشر لا عن قضايا الاختصاص. بيد أن هذا الاستبدال لا يستوي إلا بالتمرد على «الحبيس والمقيّد والمكبّل»، كما يقول سعيد، أي بالرفض الصارم لكل ما لا يتيح للمثقف أن يكون «هاوياً». ولعل نزوح المثقف من زوايا الاختصاص إلى أرض التورّط الأخلاقي هو في أساس إعجاب «سعيد» بتشومسكي، ذلك المختص اللغوي اللامع الذي روّض ذاته على مجابهة «المختصين»، الذين لا يعترفون به. فالمثقف الهاوي، الذي جسّده تشومسكي، مرحّب به لدى علما ء الرياضيات على رغم جهله النسبي برطانة علومهم، على خلاف خبرا ء السياسة الأمريكية الخارجية الذين يستنكرون تحليلاته استنكاراً شديداً. والأمر قائم في الفرق بين «الخبرة»، التي تحيل على السلطة المغلقة، و «المعرفة» التي ترد إلى الصحيح لا إلى المنفعة.

يتحدّد المثقف المحترف بعلاقات السلطة والمعرفة والمنفعة، ويندرج المثقف الهاوي في علاقات الجمهور والحقيقة و«الضمير غير المكافأ». يحتل الجمهور موقعاً دالاً في تصور سعيد، فهو الموقع الذي يتوجّه إليه المثقف والموضوع الذي لا يكون المثقف إلا به. فلا مثقف، بالمعنى النبيل للكلمة، لا يبحث عن جمهور يجهر أمامه بالحقيقة. شيء قريب من جدل النص والقارئ، ذلك النص المتوحد الذي ينتظر قارئاً يصوّبه بعد قرا ءة هادئة، أو يكاثره إلى نصوص سوّية، بعد زمن. لهذا يتوجّب على المثقف الهاوي أن يبحث عن جمهوره، وأن ينشر أمامه أوراقه المتلاحقة، يعرّفه على ما حجب المحترفون عنه، ويبرهن له أن إدراك الحقيقة لا يحتاج إلى اختصاص. وقد يقع المثقف على جمهور بطيء اليقظة، يستمع إلى «الصوت المفرد الرنّان» ولا يستمع إليه، مجبراً الصوت على الارتفاع إلى تخوم الزجر والاستفزاز. فالمثقف الحقيقي يخترع خطابه المفرد ويخترع جمهور الخطاب في آن. وما الهواية إلا اللهاث ورا ء حقيقة ضرورية وورا ء جمهور ينتظر حقيقة يحتاج إليها، أو ينتظر صوتاً رناناً يحرّره من عادات الامتثال. والجمهور، كما المثقف الهاوي، يعيش في عالم دنيوي ويطرح قضايا دنيوية. لا تنفصل دعوة سعيد إلى «اللاّحترافية» عن سياق ثنائي البعد: سياق ضيّق حِرَفيّ بابه نقد أدبي موزّع على البنيوية وما بعد البنيوية ومدارس أخرى قديمة حوّلت النقد الأدبي، وهو نشاط دنيوي، إلى كهانة ملفّعة بالغموض ومتشحة بالأسرار. إنها فتنة الاختصاص المأخوذة بمعرفة مستغلقة، تضع الناقد فوق النص والنص والناقد فوق جمهور لا حاجة إليه، يعزله المختصون بوابل من الكلمات الغامضة. وسياق سياسي قائده يمين جديد، يدفع بالثقافة إلى ما ورا ء «عصر الأنوار»، ويستعيد العصور الوسطى في طقوسها المعرفية والسلطوية.

وما الريغانية التي أبلست خصومها وقسمت العالم إلى «فسطاطين» يمثلان الخير المطلق والشر الكلي إلا صورة عن «كهانة سياسية» التقت، في مرحلة انحطاط، بكهنوت ثقافي كبير. تمرد إدوارد سعيد على السياق في شكليه، رافضاً الاختصاص في الثقافة والسياسة، وداعياً إلى ناقد سياسي لا يستهلك ذاته في قراءة الأدب الفيكتوري. في دراسة عنوانها: «معارضون.. جماهير دوائر وجماعات»، نشرت عام ١٩٨٣ في كتاب جماعي عنوانه «ثقافة ما بعد الحداثة»، كتب سعيد: «إن تأليه الاختصاص والاحتراف، مثلاً، قد أدى إلى تقييد أفق رؤيتنا إلى حد كبير مما أدى إلى بروز عقيدة إيجابية (في تعارض مع أخرى سلبية مضمرة) تدعو إلى عدم التدخل في ما بين الميادين والحقول. وهذه العقيدة تقول إن أفضل الحلول هو ترك الجمهور جاهلاً، وترك أكثر المسائل حسماً فيما يخص الوجود الإنساني لـ «الخبراء»، والمختصون الذين لا يتكلمون إلا في اختصاصهم.... لهم «هم» أن يديروا البلاد، أما نحن فسنطنب في شرح ووردزوورث وشليغل. إننا لا نمطّ الأشياء كثيراً حين نقول إن عدم التدخل والتخصص الجامد في الأكاديمية مرتبطان ارتباطاً مباشراً بما تمت تسميته بالهجوم المعاكس من قبل نخب تجارية على درجة عالية من التعبئة من رجال الأعمال...» [٤]. اقترح سعيد مقولة «المثقف الهاوي» في شرط أمريكي يلغي السياسة، ويعزل المثقفين الذين لا يقرّون بفضيلة الاختصاص.

٢ - إدوارد سعيد ومراجعه الفكرية:

يقول «عامر ومفتي» في دراسته عن العلاقة بين إدوارد سعيد وأويرباخ: «ما هي الأصوات التي تتصادم في نص لسعيد؟ ماذا يحدث لأويرباخ لدى ظهوره على مسرح تلك الكتابات؟ ما هو تفسيرنا لحقيقة اهتمام سعيد بهذا الشخص مرة بعد أخرى؟ فأول ما يجب أن يلفت انتباهنا في هذا الصدد هو أنه، حتى منذ زمن «الاستشراق» المبكر يضع سعيد ممارسة أويرباخ النقدية في نهج الممارسة النقدية لخطاب الاستشراق» [٥]. لا تنطبق الأسئلة السابقة على «أويرباخ» فقط، رغم تميزه، إنما تنطبق أيضاً على أصوات فكرية متعددة تصادمت فوق مسرح فكري رحيب، وأعاد سعيد تنظيمها، وهو يبحث عن أسس فكرية خصيبة لمشروع نقدي طموح قوامه: المغايرة. فإلى جانب أويرباخ، الذي لازم «شبحه التركي» سعيد، يقف الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو، الذي فتن تحليله لعلاقات القوة والمعرفة سعيد فترة، والإيطالي «غرامشي» الذي صاغ في سجون الفاشية الإيطالية مفاهيمه عن المثقف والهيمنة الثقافية، ومواطنه السابق عليه: فيكو، الذي أفاد منه سعيد في بنائه المفتوح لمعنى «النقد الدنيوي»، وفرانتز فانون الذي ساءل كتابه: «المعذبون في الأرض» قضايا الاستعمار والتحرر.. وأصوات كثيرة استدعاها الفلسطيني الراحل إلى رحاب أسئلته القلقة، وعمل على توليدها موحدة، تتآلف وتتحاور في نص نقدي لا يريد أن يكون كغيره.

يكتب سعيد عن «فوكو» في دراسته عن «ارتحال النظريات» فيقول: «جاء كتابه عن «القوة والمعرفة» ليزوّد قرّاءه (ومنهم كاتب هذا البحث، إضافة إلى جاك دونزيلو في كتابه

«شرطة العائلات»...) بجهاز من المفاهيم والتصورات من أجل تحليل الخطابات الذرائعية، حيث يبرز هذا الجهاز على تباين شديد إزاء الميتافيزيقا الجدباء التي درج على إنتاجها التلامذة التابعون لكبار منافسيه الفلسفيين»[٦]. فقد تقصى فوكو أسس الهيمنة الفكرية والجسدية في التاريخ الغربي، باحثاً عن دلالة المعرفة السلطوية، التي تقوم في أساس سيرورتين متداخلتين، تحقّق إحداهما عزل وإقصاء ما لا يتفق مع إرادة السلطة، وتنجز الثانية آليات الاحتواء والقبول بالمعني المجتمعي. تحدّد الإنتاج المعرفي، بالمعنى التاريخي، بتصورات سلطوية مشغولة بتحقيق الإذعان الاجتماعي، لا بمعنى الردع والعقاب، فهذا أكثر الجوانب يسراً، بل بمعنى الإذعان الطوعي الذي يأخذ شكل البداهة. ويصدر هذا الإذعان عن «الخطاب»، وهو سلطوي لزوماً، الذي يقوم بوظيفته ويظل محتجباً، بل إن كل فاعليته التاريخية تقوم في احتجابه المستمر، الذي يوهم بالحرية الفردية وهو يلغيها، ويوهم بوجود الأفراد المستقلين وهو يلقنّهم الكلام ويحدّد لهم أشكال استظهار الكلام. وهذه الهيمنة، التي لا قسر فيها وهي تبدأ من بنية المجتمع التحتية لا من بنيته الفوقية، كما اجتهدت الماركسية، تجعل المثقفين، الذين يعتقدون باستقلالهم الذاتي، جزءاً من المؤسسة المعرفية السلطوية.

على خلاف الشكلية اللاتاريخية، واللااجتماعية، التي تكتفي بنصوص معزولة عن تاريخها ومحرّرة من مضامينها الاجتماعية، رأى فوكو في المعرفة سيرورة تاريخية محددة سلطوياً. وهذا ما قاده، مبكراً، إلى «نبش الأرشيف» ليبرهن، لاحقاً على أن النصوص جزء جوهري من العمليات الاجتماعية المشرّبة بالتمييز والاستبعاد والاحتواء والسيطرة، وأن كل نص، مهما كان، استنساخ لنصوص سابقة، بما يمنع الإنسان من «خلق» نصه والهيمنة عليه. وتكمن أهمية فوكو، كما يرى سعيد، في الخروج من الأرشيف والتوجه إلى عالم السلطة والمؤسسات، وفي تبيان الكيفية التي تمكّن «إرادة السيطرة» من تحقيق هيمنة طاغية، اتكاء على «خطاب» ذرائعي يوهم بالحقيقة والنظام والعقلانية والمعرفة المجدية. لذا يرى سعيد أن أطروحة فوكو الأكثر أهمية وإشكالاً هي تلك القائلة بأن «الخطاب، كما النص، قد أصبح محتجباً عن الأنظار، وأن الخطاب، بعد أن تموّه، ظهر مجرد كتابة أو نصوص، وأن الخطاب أخفى القواعد المنهجية الخاصة بتشكيله وبانتساباته المشخصة إلى السلطة، لا في زمن محدد بل كحدث في تاريخ الثقافة بعامة وفي تاريخ المعرفة بخاصة»[٧].

غير أن سعيد، الذي أفاد على طريقته من جهاز «فوكو» النظري، ينقد وجوهاً متعددة من نظرية فوكو «الفاتنة»: فهو يأخذ عليه «فخ النظرية»، الذي يدفعه إلى تعميمات غير صائبة، تتجلى حال انتقاله من تاريخ فرنسا الثقافي إلى التاريخ الثقافي لمجتمعات مغايرة. بيد أن النقد الأكثر حدة، كما هو منتظر، هو ذلك التصنيم الفوكوي للسلطة، بما يمنع مقاومتها وينصبّها سلطة هائلة كلية الحضور، تستنفذ قواها ذاتياً وتشل «خارجها» عن الفعل والمجابهة. ففي الزعم أن «السلطة في كل مكان» تبسيط مخلّ، كما يذهب سعيد، وأن القول بأن السلطة علائقية في جوهرها، لا يعني قط أنها تغطيّ مجالات المجتمع كلها. ولهذا فإن خطاب فوكو، رغم أدائه

المفاهيمي البارع، ينطوي على أشياء من «التضخيم الأجوف» و«التعقليّة المتحذلقة»، ذلك أنه يفضي إلى بقعة فريدة مغلقة، «حيث يسجن فوكو نفسه ويسجن الآخرين» معه. ففي تصور يعيّن السلطة خالقاً جديداً للبشر ومصائرهم، تتلاشى معاني العمل والقصد والمقاومة والجهد وكل أشكال الصراع، علماً أن كل عنصر من هذه العناصر غير قابل للتعطيل الميسور من جانب الشبكات المجهرية للسلطة. ينهي سعيد دراسته «النظرية المرتحلة» قائلاً: «من المؤكد أن غرامشي سوف يستسيغ الدقة في أرخولوجيات» الطبقات المعرفية» فوكو، لكنه سوف يستغرب كونها لا تفسح المجال، حتى ولو بصورة إسمية أمام الحركات الصاعدة، وليس لديها ما تقدمه للثورات، والهيمنة المضادة أو التكتلات التاريخية..» [٨]. شيء من المفارقة يسكن اجتهاد فيلسوف أعطى عمله كله لتحليل المعنى السلطوي للمعرفة، دون أن يأخذ على محمل الجد دلالة نظريته، التي تحاصر ذاتها بجدران تأملية باردة تحتفي بجهاز المفاهيم ولا تلتفت إلى الأمل الذي ينتظره المضطهدون من اجتهاد المثقف. ولعل التطلّع إلى رقعة أمل مشمسة، بلغة أخلاقية، أو النظر في إمكانية هيمنة ثقافية مضادة، بلغة نظرية سياسية، هو ما أدرج أنطونيو غرامشي في نص سعيد، وأقنعه ببدائله التي لا ترضى عن «نظريات المختصين».

ثلاثة عناصر تعطي غرامشي حضوراً واسعاً في كتابات سعيد: تأمل طليق، بين جدران السجن، لوظيفة المثقف في القرن العشرين الموزّع على مقولتين: المثقف التقليدي المحتفظ بعمل إداري تتناقله الأجيال، حال المعلم والقاضي ورجل الدين، والمثقف العضوي المرتبط بطبقات اجتماعية، توظف أفكاره في اكتساب القوة والمزيد من السيطرة. ويتمثل العنصر الثاني بمفهوم «الجهاز الهيمني لطبقة» أو مفهوم الهيمنة الإيديولوجية، الذي يفرض على كل طبقة تخليق ثقافة خاصة بها، والعثور على وسائل إنتاجها وتوزيعها، بما يعيّن الثقافة «إسمنت»التلاحم الاجتماعي وملاطاً له. ويأتي العنصر الثالث من استراتيجية المقاومة، التي تمليها ثقافة جديدة مضادة تحايث بديلاً اجتماعياً جديداً. وربما يُفسّر حضور غرامشي في نص سعيد بشعار أخذه الأول من الأديب الفرنسي «رومان رولان» يقول بـ «تشاؤم العقل وتفاؤل الإرادة»، الذي يحض كل مثقف تنويري على توليد بدائل اجتماعية — ثقافية تفتح لـ «المعوزين والمحرومين واللاّمسموعين واللاّممثلين والعاجزين»، بلغة سعيد، أفقاً قوامه الأمل والمقاومة. لا غرابة، إذن، أن يكون لغرامشي حضوره المتواتر في نصوص سعيد، وأن يكون الحاضر الأول في الفصل الأول من كتاب «صور المثقف»، محيلاً على تصور منهجي ورؤية سياسية في آن.

يكتب سعيد في الفصل الأول من «صور المثقف»: «إن تحليل غرامشي الاجتماعي للمثقف، كانسان ينجز مجموعة معينة من الوظائف في المجتمع، هو أقرب بكثير إلى الواقع من أي صفات يعطينا إياها «جوليان بندا»، وبخاصة في أواخر القرن العشرين، عندما ثبتت رؤية غرامشي ببروز مثل هذا العدد الكبير من المهن الجديدة — المذيعين، ومحترفي العمل الأكاديمي، والمحللين في مجال الكومبيوتر، والمحامين المختصين بشؤون الرياضة ووسائل الإعلام، والمستشارين الإداريين.. والعاملين في مجال الصحافة الجماهيرية العصرية بكامله» [٩]. ثلاثة عناصر تلفت

النظر في كلام سعيد: كلمة «ثبتت» التي تعيّن رؤية غرامشي واقعة موضوعية لا تحتاج إلى برهان، وتعبير «أواخر القرن العشرين» الذي يكشف عن رؤية راهنة لا تحتاج إلى تعديل. يحيل العنصران، وهنا العنصر الثالث، على رأسمالية الربع الأول من القرن العشرين وعلى الرأسمالية المتأخرة، الأمر الذي يعطف على تحليل غرامشي الموضوعي بصيرة ثاقبة، ويقبل بالوجهين معاً. وبسبب تحزّب فكري مطمئن ينقل سعيد أفكار غرامشي ويكتفي بوضعها بلغة خاصة به لا أكثر، ذاهباً مباشرة إلى تعريف المثقف الوارد في الدفتر الأول من «دفاتر السجن» الذي يقول: «لا تعني كلمة المثقف الفئات الاجتماعية التي تدعى تقليدياً بالمثقفين فقط، بل تعني بشكل عام كل الكتلة الاجتماعية التي تمارس التنظيم بالمعنى الواسع، سواء في ميدان الإنتاج والثقافة أو في ميدان الإدارة العامة». يتقاسم الطرفان مقولتين أساسيتين: قوام الأولى منهما توسيع تعريف المثقف توسيعاً غير مسبوق، من حيث هو مهني محترف ومنظمّ للهيمنة الطبقية، وقوام ثانيهما تحرير معنى المثقف من التصورات الأخلاقية المجردة. قطع غرامشي مع التصور «الإنساني المجرد»، الذي يرى في المثقفين كائنات طهرانية، تنتج أفكاراً غير ملوثة بالوقائع الاجتماعية، كما لو كانت الأفكار تتعين بـ» معيار داخلي »منقطع عن التقسيم الاجتماعي للعمل الذي يمارس فيه المثقفون وظائف محددة. يرى هذا التصور دور المثقف في المجتمع الرأسمالي في إعادة إنتاج علاقات الإنتاج المسيطرة، متخذاً من الدولة مرجعاً أساسياً، يعرّف المثقف والهيمنة ومشروع الهيمنة المضادة. فالمثقف لا يتحدّد، مادياً، بوعيه الإيديولوجي المكتفي بذاته ولا بأوهامه الإيديولوجية الذاتية بل بدوره في توطيد هيمنة أو نقضها. لهذا يميّز غرامشي بين مثقف واضح التصورات والممارسات، هو المثقف التقليدي، ومثقف حديث تشتق منه التناقضات الاجتماعية مثقفاً آخر، يحتمل صفات متعددة: المثقف السياسي، المثقف الجديد، المثقف الثوري، مثقف البروليتاريا العضوي..

يشكّل المثقفون التقليديون نخبة قائدة تتوسط بين المجتمع والدولة، محققة علاقات الهيمنة والقبول من ناحية، ومحققة تطابقاً بين التوسط المهني والتوسط السياسي من ناحية ثانية. وإذا كان في المجتمعات التقليدية (الريفية) ما ينتج مثقفاً تُطابق مهنته توسطه السياسي، من حيث هو أجير في البنية الفوقية، فإن المجتمعات الصناعية المتقدمة أنتجت مثقفاً متنوعاً تخترقه التناحرات الاجتماعية، بما يقيم علاقة متوترة بين المهنة والموقف السياسي. يتميّز المثقف الأول بالركود والمراوحة، على خلاف المثقف اللاحق المسكون بتناقضات متجددة. وبسبب هذه التناقضات يكون المثقف الحديث موقعاً موائماً لإنتاج مثقف سياسي جديد، يتدخل في الحياة العامة محرّضاً و«مقنِعاً» ومنظماً وقائداً موحداً، في الحالات جميعاً، بين «الاختصاص والسياسة». أرسى غرامشي في بحثه المحاصر، الذي لم يكتمل، قواعد منهجية متداخلة، تربط بين وظيفة المثقف والبنية السياسية والاجتماعية، وتقتفي آثار علاقة جديدة بين الثقافة والسياسة، تستولد مثقفاً بعيداً عن الهالة الرسولية، لأن دوره مشروط بدور «مثقف جمعي» هو الحزب السياسي الطليعي، وترى في الثورة الثقافية مدخلاً إلى «إصلاح أخلاقي ومعنوي»، هو شرط ثورة اجتماعية لاحقة.

ولعل هذا الإصلاح، من حيث هو تغيير كيفي في العلاقات الاجتماعية، هو في أساس الهيمنة الثقافية المضادة، التي تتأسس في صراعها مع هيمنة ثقافية قائمة في مستويات اجتماعية متعددة [١٠].

أضاف سعيد صوت غرامشي إلى أصوات ثقافية أخرى، منتهياً إلى صيغ نظرية خاصة، تستأنف غرامشي و«ترهنه»: رأى المثقف التقليدي في «الاحترافي» الذي يمارس وظيفة تداولتها أجيال سبقته، وقرأ الهيمنة الثقافية المضادة في ممارسات مثقف نقدي جديد يسيّس الثقافة ويمدّ السياسة بأبعاد ثقافية، ونقض المثقف الرسولي موحداً بين «المثقف الهاوي» وجمهور ثقافي معطى أو جمهور __احتمال يبصره المثقف ويذهب إليه. وإضافة إلى أسئلة المثقف والهيمنة والسياسة الثقافيتين، تأثر سعيد ببعدين آخرين: تأثر بالبعد السجالي المضمر، كما الصريح، الذي يحايث كتابة غرامشي، كما لو كانت النظرية، الساعية إلى وضوح لا يكتمل، تتكوّن في السجال مع نقائضها المشخصة، محاذرة التذهين والتعميم المبتسر، ومتجنّبة «شرك النظرية»، الذي يُفضي إلى نظام مغلق لا أبواب له و لا نوافذ. وتجلى البعد الثاني في التمييز بين مثقف الشمال ومثقف الجنوب، اللذين ابتكرهما غرامشي وهو يقرأ التطور اللامتكافىء بين شمال إيطاليا وجنوبها، مؤكداً تصوره عن العلاقة الضرورية بين وظيفة المثقف والبنية الاجتماعية والسلطوية. يترا ءى البعد الأخير في قرا ءة سعيد لآثار فانون وسيزير وكابرال، الذين توقف أمامهم بتقدير كبير في كتابه: «الثقافة والإمبريالية».

يحظى إريش أويرباخ، وهو الصوت الثالث في مرجع سعيد، بمكانة متميزة، يعود إليه بتواتر ينصبه ثابتاً من ثوابته الفكرية. ومحور الاهتمام كتاب شهير عنوانه: «محاكاة»، يراه سعيد أحد الكتب الأكثر إثارة وأحد الآثار الأكثر أهمية في تاريخ النقد الأدبي. ومحور الاهتمام في الكتاب المثير ظروف كتابته وخصائص العالم اللغوي الذي قام بتأليفه. فقد أنجز أويرباخ عملاً عن الثقافة الأوربية في استنبول، بعد أن لجأ إليها وهو اليهودي الألماني، هرباً من ألمانيا النازية.

يثير الكتاب لدى سعيد أسئلة ثلاثةً أساسية، تحيل على شروط بحثية تعوّق الكتابة، وترد إلى مكان لا يرحّب الغرب بصورته، وتستدعي تصوراً محدداً للثقافة. يشير أويرباخ، في ما يخص السؤال الأول، إلى شروط البحث المتقشفة، التي أقصت عنه مراجع عديدة يحتاجها، ومنعته عن الإحاطة بالموضوع الذي عالجه، كما لو كان الاغتراب مكانياً وثقافياً في آن. ولعل هذا الاغتراب، الذي أمر الباحث بالتعامل مع ثقافة غربية وهو يعيش في منفى شرقي، هو الذي ألجأه إلى سبل غير تقليدية في الدراسة والتأمل وأتاح له، في النهاية، إكمال عمل زاخر بالألمعية والتبصرّ. شيء قريب من النقص المثمر، الذي يلهم الدارس بتعبئة فراغات كثيرة بحرية غير مسبوقة. كأن أويرباخ كان يكتب عن ثقافة اغتراب عنها، معوّضاً الفقد الثقافي بتجربة المنفى، ومحولاً معاناة اللجوء إلى تجربة مبدعة. وواقع الأمر، وكما يشير سعيد في الصفحات الأولى من كتابه «العالم والنص والناقد»، فإن إبداع أويرباخ لم يكن ممكناً من دون المسافة المؤسية عن حاضنته الثقافية، التي لولاها لمنعت المؤسسات الثقافية التقليدية «إقدام رجل واحد على إنجاز

مهمة بهذه الجسارة».

يستمد كتاب «محاكاة»، بهذا المعنى، جاذبيّته المؤرقة من علاقات السيطرة والمقاومة المنبثّة في نسيجه الثقافي، ذلك أن أويرباخ، الذي انحدر من ثقافة أوربية خالصة، أعاد في منفاه صياغة أسئلة الثقافة التي ينتسب إليها، بما يُقيم بينه وبينها مسافة مضيئة، تتيح التبصر بوسائل غير مألوفة. فإذا كان في الثقافة الأوربية المسيطرة سطوة تعزلها عن كل ثقافة مغايرة لها، فإن تجربة المنفى حررت أويرباخ من «العزل الثقافي»، وجعلته ينظر إلى ثقافته الأوربية من خارجها.

يحيل السؤال الثاني على المكان ــ المنفى، الذي يوزّع الأسى والتحرر في آن. فاليهودي الألماني، الذي اختص بآداب العصور الوسطى، التجأ إلى مكان شرقي ــ إسلامي أغدقت عليه الذاكرة الأوربية إشارات سلبية كثيرة. فـ «استنبول» مجاز التركي المرعب والإسلام العدواني الأكثر رعباً، وذلك التاريخ التناحري الذي تصدى لأوربا وللموروث الأوربي المتجسد باللاتينية المسيحية وبثقافة الغرب، التي وضعت ذاتها في ماض قريب نقيضاً للشرق ولثقافة الشرق. وعلى هذا، وكما يشير سعيد في كتابه المذكور أعلاه، فإن وجود منفيّ أوربي في استنبول زمن الفاشية في أوربا يمثّل شكلاً صارماً ومروعاً من أشكال النفي عن أوربا. يبدو المكان التركي غريباً عن المكان الطبيعي المألوف ومعادياً له، أي أنه المكان غير المناسب بامتياز. ومع أن الأمة، من حيث هي جماعة ثقافية قومية ذات سيادة ومكان يواجه غيره من الأمكنة، هي المرادف التقريبي للمكان، كما يذهب سعيد، فإن الأخير يرى في الثقافة حيزاً نوعياً مهيمناً، يغوص فيه الأفراد ويرتضون بثقله الذي لا يقاوم. فالثقافة تحدّد ما ينتمي إليه الإنسان ويمتلكه في آن، فاصلة بين الأصلي والدخيل وفاصلة أكثر بين ما أتت به وما ينتسب إلى غيرها، مؤكدة أنها لا تحتاج إلى خارجها، لأن في صلبها ما يرُجع الدخيل إلى استطالات نافلة وهذه الحصرية التي تلازم الثقافة التقليدية الطاغية، التي ترى في ما غيرها أطرافاً ماسخة، هي التي تجعل سعيد يحتفي بمسافة أويرباخ الخصيبة عن ثقافته الغربية. فقد عارض إدوارد بتصوره «الدنيوي» كل الفضاءات العقيدية المغلقة، دينية كانت أو قومية وأكاديمية، مصرّحاً بعلمانية مشبعة بخبرة الأقليات، مساوياً بين الأقلية والمنفى والإبداع. فمثلما أن في وضع الأقليات القلق ما ترد به على ثقافة مسيطرة مستقرة، فإن في معاناة المنفى أسئلة لا توائم المكان الأليف، كما لو كان المنفى مكاناً مضاداً، يحرر المنفيَّ من يقينية المكان الطبيعي. بهذا المعنى، فإن في كتاب «محاكاة» ما يترجم «أدب الأقليات»، وفي كاتبه ما يترجم الحيرة الخلاقة، التي تلازم إنساناً تعلّم في مكان وكتب عنه في مكان آخر. وفي الحالين لا يكون المنفى مكاناً سلبياً، ولا تكون الأقلية مرادفاً لمأزق.

ما الذي يجعل منفى مثقلاً بالأشباح موقعاً لفعل ثقافي تركيبي إبداعي؟ هذا هو السؤال الثالث الذي حوّم بأجنحته الهائلة فوق سعيد، مزوّداً أطياف أويرباخ بدلالات متواترة. عثر سعيد على الإجابة في «البقاء الثقافي»، الصادر عن تصور ثقافي يصوّب الثقافة. انجذب سعيد إلى فكرة المكان المعوَّق الذي يحرر الباحث عن إعاقات ثقافية «قومية»، وهو ما يعلن عنه أويرباخ

في خاتمة الكتاب المنهجية حين يكتب: «من الممكن القول إن هذا الكتاب يدين بوجوده لعدم وجود تلك المكتبة الفنية المتخصصة»، أي أن الكتاب «دان بوجوده إلى حقيقة المنفى الشرقي، غير الأوربي، نفسها وإلى فقدان الوطن». وهذا ما حوّل «محاكاة» إلى نص نقدي رحيب، تأمل فيه سعيد معاني: القومية والوطن والانتماء، ورأى في علاقة أويرباخ اليهودي مع «الموروث الثقافي الغربي» علاقة منفى واغتراب، أفصحت عن ذاتها في استنبول، المكان غير الأوربي. لذا يكون بديهياً أن يتوقف إدوارد سعيد في حديثه عن «النقد الدنيوي» أمام كلمات اليهودي الألماني المنفي التي تقول: «إن موطن الفيلولوجي هو المعمورة، إذ لم يعد بوسعه البقاء ضمن إطار الأمة»، أو: «إن أثمن قسط من إرث الفيلولوجي، والقسط الذي لا غنى عنه، لا يزال يكمن في إرث وثقافة أمته ذاتها. بيد أن عمله لن يكن مجدياً قولاً وفعلاً إلا حين ينفصل أولاً عن هذا الإرث ثم يتخطّاه»(١١).

الاسم الرابع الذي يلازم سعيد ملازمة تثير الفضول هو الإيطالي «جمباتيستا فيكو» (١٦٦٨ـــ١٧٤٤)، الذي تابع أفكار التنويريين الأوربيين الذين سبقوه. فقد وضع هذا المثقف، الذي مال إلى العزلة، أفكاره الرئيسية في كتاب مثير العنوان: «مبادئ علم جديد عن الطبيعة المشتركة للشعوب»، حاكى فيه أفكار فرنسيس بيكون (١٥٦١ـــ١٦٢٦) الواردة في كتابه «الأورغنون الجديد». وهذا الكتاب، الذي لم يثر ضجة في زمنه، كان له تأثيره على الألمانيْين هيردر وهيجل، وأشار إليه ماركس في الجزء الأول من «رأس المال». وفيكو في كتابه يأخذ بأفكار صاغها جاليله وهوبس، قوامها أن الإنسان لا يستطيع أن يعرف إلا الشيء الذي أنتجه بنفسه، ممّا يعني أن الطبيعة مجال عصيّ على المعرفة، لأنها من خلق الله. بيد أن الإنسان، الذي فاتته معرفة الطبيعة، يستطيع أن يعرف التاريخ، الذي صنعه البشر والمتميزّ بسيرورة كيفية متعددة المراحل: فبعد العصر البدائي جاء العصر البطولي، فالدول الحديثة، التي يظفر فيها الفرد بسعادة متنامية ولا يلتقي بأبطال الأزمنة القديمة.

خلق الإنسان، كما يرى فيكو، تاريخه كله، دون أن يلتمس عون العناية الإلهية أو أن تخفّ الأخيرة إلى مساعدته. وبسبب تاريخ إنساني لا يكف عن التراكم الكيفي، تكون الجماعات الإنسانية كيانات مُنْتَجة ومَبْنية بل مختلقة أحياناً، فلا هي فطرية ولا هي أثر للإبداع الإلهي، الذي خلق الطبيعة قبل أن يخلق الإنسان. ولأن كل مجموعة بشرية تبني كيانها ولا تلتفت إلى كيانات مجاورة، يتأسس التاريخ على الصراع والفتوحات واغتصاب كيان لحقوق كيان مغاير. لذلك يُصنع التاريخ الإنساني بمشقة، «بنفس الأسلوب الذي قد تصنع به نموذجاً مجسداً»، فلا قداسة فيه ولا لزوم لتقديس بناته، فكل شيء فيه إنساني بعيد عن السحر والغموض. ودنيوية هذا التاريخ تمكّن الفيلسوف، كما العالم، من فحص عناصره واختبارها، طالما أنها عناصر مبرّأة من التقديس والتوثين.

تدلل دنيوية التاريخ على أن «الشرق» و«الغرب» نتاجان متبدّلان ومتحوّلان، لا يقبلان بالثبات ولا بالمعايير السرمدية. إنهما حقيقتان خلقهما البشر، قابلتان للدراسة في علاقاتهما

المبنية والمتصارعة، لا كوجودين طبيعيين أو تجليين متنافرين لإرادة إلهية. ولأنَّ الإنسان حاضر في تاريخه كله، تصبح دراسة المستشرق، كما الشرقي الذي هو موضوع الاستشراق، جزءاً من دراسة «علم الاستشراق»، ذلك أن الصراع في التاريخ يحتضن الأرض والمعنى والكتابة والتأويل. فلا وجود لثقافة من دون أخرى تغايرها وتتنافس معها، ولا وجود لهوية من دون وجود هوية مختلفة. يقول سعيد: «ـــ الحياة الدنيا ـــ فكرة وجدتها مفيدة على الدوام، بسبب ما تنطوي عليه من معنيين متضافرين في آن معاً: إنها من جهة فكرة الوجود في عالم دنيوي مواز للوجود في «العالم الآخر»، كما أنها من جهة ثانية تحتمل الإيحاء بالحياة الدنيا كصفة لخبرة مورست وأشبعت، كحكمة دنيوية وشطارة يومية. الانتروبولوجيا والحياة الدنيا (بالمعنَيين) تستدعي إحداهما الأخرى بالضرورة...» (١٢).

انجذب سعيد إلى فلسفة فيكو، ربما، بسبب تأكيدها دور الفرد الإنساني في التاريخ، وهو ما لا تقول به الماركسية إلا بعد توسطات كثيرة، أو بسبب حضور «بروميثيوس» حضوراً كبيراً في صفحات الفيلسوف الإيطالي، معلناً عن عظمة الإنسان المدهشة. يقول فيكو: «في هذا الليل الدامس، الذي يحجب عن عيوننا أزمنة بعيدة وموغلة في بعدها، يلمع الضوء السرمدي، الضوء الذي لا يستطيع أحد أن يطفئه، ضوء الحقيقة التي التشكيك فيها ضرب من ضروب المستحيل: إنه الإنسان الذي صنع هذا العالم التاريخي»(١٣). وربما ذهب سعيد إلى «فيكو» بسبب خطاب مسكون بالمفارقة، يتحدث عن إنسان خلقه الله وخلق تاريخاً لا يحتاج إلى الله. كأن عين الإنسان التي ترى كل ما خارجها بحاجة إلى مرآة كي ترى ذاتها. فالإنسان جزء من طبيعة خلقها الله وصانع لتاريخ مختلف عن الطبيعة.

في كتابه: «الثقافة والإمبريالية»، وبعد أن دفع بتسييس الخطاب الأدبي إلى حدوده القصوى، أولى إدوارد سعيد كتاب: «المعذبون في الأرض» اهتماماً خاصاً، وأغرق الثناء على مؤلفه: فرانتز فانون، كأن يتحدث عن «سرديات التحرير التي صورها فانون تصويراً لا ينسى»، أو أن يقول: «ولئن كنت قد أكثرت من اقتباس فانون، فما ذلك إلا لأنني أعتقد أنه يعبر باحتدامية وحسم يفوقان ما يفعله أي شخص آخر، عن النقلة الثقافية الهائلة من مجال الاستقلال القومي إلى المجال النظري للتحرير..»، إلى أن يقررّ: «أما كيفية تنفيذ ذلك فإنها تنقلنا من الاستنهاضات والوصفات الظاهرية إلى بنية «المعذبون في الأرض» ومنهجها المشوّقون تشويقاً فائقاً.... إن السمة الرؤيوية والابتكارية لعمل فانون النهائي تشتق من الرهافة اللافتة... ص: ٣٢٥». تكشف هذه السطور، كما غيرها، عن إعجاب بـ«عالم النفس» الذي ناضل في صفوف الثورة البرجوازية. ويُفسَّر هذا الإعجاب بمنظور فانون التحرري والإنساني الشامل، الذي يحتقب أكثر من ثقافة ولا يفصل بين مستقبل «البيض» وغيرهم، متطلّعاً إلى تنوير وتحررّ يشمل «غير البيض» ومستعمريهم السابقين. فقد سعى فانون إلى مسرود تحرري مضاد يُجبر المتروبول الأوربي على التفكير في تاريخه الاستعماري كتاريخ لا ينفصل عن مصائر المستعمرات الآخذة بالاستيقاظ، بقدر ما عمل على صياغة خطاب مفتوح يُقلق الهويات المغلقة، ويبني الوعي القومي الوليد على تصورات ترى

إلى المستقبل ولا تنغلق في أساطير الأصول. وكان فانون، في الحالين، يهجس بتنوير كوني يصون «الصرح الإغريقي ـــ الروماني» من التبدد، ويطعن بمقولات «الآخرية» و«الاختلاف»، المحصّنة بالانفصال والطبائع الجوهرية. لهذا نبذ فكرة الهوية المستقرة ودعا إلى اختلاف محسوب، يمكّن الإنسان المستعمَر من امتلاك مستقبل مختلف. فـ«الآخر»، كما «الأنا»، بعيدٌ البعد كله عن أن يكون «معطى أنطولوجياً»، ذلك أنه معطى تاريخي قابل للتغيير والتفسير. ولأنّ هذا التاريخ، المحكوم بعلاقة «الأنا» و«الآخر»، لا ينفصل عن تاريخ الإمبريالية، فإنه لا يُرى ولا يمكن أن يرى إلا داخل التاريخ الكوني، الذي يحتاج إلى صياغة ثقافية جديدة. وعندها يتكشّف معنى الثقافة الحقيقي كحيّز خاص، يقبل بالهجرة والانتقال والنفي وعبور الحدود.

حرر «فانون» المثقفَ الأوربي المقموع واستولد منه خطاباً ثقافياً تحرّرياً، كما لو كان عليه أن يعطي ماركس وفرويد ونيتشه ولادة جديدة، وأن يُنطقهم بالقول التحرري الذي منعهم التاريخ الإمبريالي عن قوله. وبفضل هذا المنظور، الذي يحررّ الطرف الذي جزّأ التحرر، واجه فانون الثقافة الإمبريالية وعدوها القومي «المحلي»، داعياً إلى تحرير الطرفين معاً. بهذا المعنى، فإن العنف الشديد، المنبثّ في كتاب «المعذبون في الأرض»، لا يمثْل قوة تدميرية عمياء، بل يعمل على توليد حركة نوعية تجسّر الفجوة بين الأبيض وغير الأبيض. شيء قريب من دور الطبقة العاملة الرسولي، الذي قال به لوكاتش الشاب، حيث الثورة البروليتارية تحرير للطبقة العاملة وللمجتمع كله في آن.

في الفصل الثالث من كتابه «الثقافة والإمبريالية»، يصف إدوارد سعيد كتاب «المعذبون في الأرض» بـ «العبقرية النبوئية». سواء أكان في الصفة ما يبرّرها تماماً، أم كان فيها ما هو غير ذلك، فقد كان في صفات «فانون» ومساره ما يجذب سعيد: كان هناك عنف المثقف المنفيّ المتمرد، الذي يواجه الغرب بثقافة الغرب، هاجساً بتحرير ثقافي للغرب و«لضحايا» الغرب، وكانت هناك بطولة الثقافة، التي تضع «الصرح الإغريقي ـــ الروماني» و «المعذبين في الأرض»في زمن كوني جديد. إضافة إلى الصراع الفلسطيني ـــ الإسرائيلي، الذي عليه أن يذكّر الإسرائيليين بماض يهربون منه، بغية التعرّف على ذواتهم بعيون جديدة والاعتراف بحقوق الفلسطينيين، وبغية انفتاح الفلسطينيين على خيار سياسي لا انغلاق فيه. وكان هناك، ربما، انجذاب سعيد إلى التركيب الثقافي، الذي مكّن «فانون» من صياغة كتاب تساكنت فيه الثورة الجزائرية وأفكار إيميه سيزير «دفاتر العودة إلى الوطن الأصلي» ومعادلات لوكاتش الفلسفية في «التاريخ والصراع الطبقي»(١٤).

تحاورت هذه الأصوات الخمسة في نص سعيد، وقادته إلى منظور لا يفصل بين الثقافة والتحرّر، ولا بين المثقف والمنفى، دون أن تمنع عن سعيد «أطياف المثقف الرسولي» الواسعة التي يهفو إليها.

٣- صور المثقف:

رأى سعيد في «الاستشراق» عملاً معرفياً يدّعي «تمثيل العاجزين عن تمثيل أنفسهم»، يسوّغ اختراع القوي للضعيف ويبرّر إلغاء «الجاهل» بـ «العارف» المتسلّط. وكان في ما رأى يُنكر منظوراً تراتبياً للعالم، يضع عرقاً بشرياً فوق آخر وديناً فوق غيره وينصّب الأوربي الاستعماري مرجعاً للحضارات الإنسانية. وعن رفضه لعلم يمتزج بالعنصرية ولمعرفة أسستها القوة، جاء بتصور مغاير لمثقف مختلف، يعطي الثقافة دلالة أخرى. وتراءى هذا الاختلاف في منظور يقرّ بكونية الثقافة ويطالب بتطبيق كوني للمعايير الثقافية. فالعدالة غير قابلة للتجزيء والحق في الوجود الحر متاح للجميع. وكان بديهياً، لدى مثقف ينقض ثنائية المعرفة والقوة، أن يطالب سعيد بمثقف «غير استشراقي»، ينصر الضعفاء «اللاّمسموعين»ويمثّل، معرفياً، الذين اغتُصب تمثيلهم، برؤية مبرّأة من التراتبية العرقية والعنصرية والاختزال. أراد الناقد الفلسطيني، الذي شاء أن يكون تنويرياً في زمن ما بعد الحداثة، أن يستعيد مقولات تنويرية كلاسيكية، تبدأ بالإنسان بحروف كبيرة، بعد أن حررّها التصور النقدي من آثار المركزية الأوربية.

يقول سعيد في «صور المثقف»: «فتمثيلات المثقف ــ أي ما يمثّله من آراء، وكيف يصوّرها لجمهور ما ــ مرتبطة دائماً بتجربة مستديمة في المجتمع ويجب أن تظل جزءاً عضوياً منها، وهي تجربة المعوزين، والمحرومين، واللاّمسموعين، واللاّممثلين، والعاجزين. فهؤلاء حقيقيون ومستديمون ولا يقدرون على تحمّل البقاء وهم يمَجَّدون ثم يجمدّون كمعتقدات أساسية، أو بيانات دينية، أو مناهج احترافية... ص:١١٥». يطالب هذا القول بالتمييز بين مَنْ يملك ويعرف وبين مَنْ لا يملك ولا يعرف، ويعطف على التمييز انحيازاً لا هروب منه، وينتهي إلى الالتزام بقضايا المقهورين. وواقع الأمر، وكما جاء في كتاب سعيد، فإن تجربة المثقف هي الرفض المستديم للمنتصرين الذين يملكون المعرفة والقوة، وهي النصرة المستديمة للمهزومين الذين ينتظرون الانتصار. ولعل هذا التمييز، الذي لا يكون المثقف إلا به، هو الذي يعطي المقاومة مكاناً رحباً في خطاب سعيد ويؤكد الأمل مبتدأ ومنتهى للعمل الثقافي. تحيل مجافاة المنتصرين، كما نصرة نقائضهم، على رؤية أخلاقية متفائلة، ترى إلى مجتمع إنساني بديل، يوزّع الانتصار على البشر جميعاً. تتعيّن الحقيقة، بهذا المعنى، فعلاً دنيوياً يواجه الظالمين، وتطلّعاً إلى «دنيا» جديدة تعيد للمغلوبين، أحياء وأمواتاً، حقوقهم المستلبة.

يلتزم المثقف بحقيقةٍ تُجانس البشر، حقوقاً وواجبات، تنقل الإنسانيّ اللامتجانس إلى متجانس إنساني متحرّر من مقولات القوة والضعف والهزيمة والانتصار. وهذه الحقيقة، التي يرثها مثقف نقدي من مثقفين سبقوه، تأمر بتحرير الأصوات المعذبة من الحصار «القوي» المضروب عليها، وتأمر أيضاً بكسر الصمت الذي تفرضه الأصوات المنتصرة. كأن المثقف يمثّل، إيجاباً، المحرومين الذين قُمع صوتهم، ويمثّل، سلباً، المنتصرين الذين احتكروا الصمت والإجهار. لهذا لا يدافع المثقف عن جماعة مضطهَدة إلا إذا نقد جماعة مضطهِدة، عارفاً بأحوال الذين يدافع عنهم وعارفاً أكثر بحقائق المكان الذي يرفع صوته ضده. وهاتان العلاقتان هما اللتان تدفعان سعيد إلى

حديث مدقق عن نوعية الجمهور ومكان القول واللغة المناسبة، مُقصياً عن المقاومة الثقافية الأدوات الرخوة والأهداف اليسيرة. والأمر كله مرتبط بمنازعة الأفكار المسيطرة، بغية إدراج تجارب المعذبين في تجارب آخرين لم يقع العذاب عليهم. فلعذاب المنسيين حق في حيز الذاكرة الإنسانية، وللمهمّشين المستلبين حق في الوجود، وللذين تداعت هوياتهم الحق في هوية، متماسكة يتكئون عليها. بيد أن المثقف، الذي يبتكر للمحرومين هوية تعوّضهم عن هوية متداعية، لا يقيده تضامنه ولا ينغلق فيه، بل يظل نقدياً، ينقد الذين يخاصمهم وينقد الذين ينصرهم، إذا دعت الضرورة. يقول سعيد: «ولمجرد أنك تمثّل الآلام التي عاناها شعبك، وقد تكون أنت أيضاً قاسيتها، فهذا لا يعفيك من واجب الكشف عن أن بني قومك ربما يرتكبون الآن جرائم بحق ضحاياهم هم... ص:٥٥». لا يعلو التضامن على النقد، طالما أن أحوال المضطهدين ظواهر دنيوية، قابلة للقراءة والمعاينة.

«فللمثقف دائماً أن يختار إما مناصرة الأضعف، والأسوأ تمثيلاً، والمنسيين أو المتجاهلين، وإما الانحياز إلى الأكثر قوة. ص:٤٥». يستأنف سعيد في «صور المثقف» رؤية غرامشي عن الحاكمين والمحكومين، راضياً وبتمثيل «المتجاهلين» وبتمثيل الأفكار التي قاتلت الحاكمين. غير أن سعيد، وهو ينصر طرفاً خذلته المعرفة الملائمة، يواجه معرفة أخرى تعيد إنتاج انتصار المنتصرين. تفضي مقولة تمثيل «اللاّممثلين» إلى مقولة كسر احتكار المعرفة، ذلك أن في المعرفة المحتكرة ما ينظم علاقات السيطرة والخضوع ويصنّع الإذعان بأدوات علمية. يرى هذا الخطاب، وهو تنويري بامتياز، إلى منظومة قيمية سلطوية تساوي بين المجزوء والمحتجب والقوي واللاّمعلن والحاكم، ويواجهها بمنظومة مغايرة عناصرها الكلي والمعلن والصريح والمتحرّر والمتنوّر والمتساوي... وهذا ما يجعل سعيد ينفر نفوراً لا مزيد عليه من السلطة والعلم السلطوي والمثقف الذي ينتج معرفة تعيد إنتاج علاقات السيطرة والإخضاع. ولهذا يتحدث في دراسته: «معارضون.. جماهير دوائر وجماعات» عن إنتاج وتوزيع المعرفة في الولايات المتحدة، حيث السلطة تحتكر مثقفاً يتطلّع إلى احتكارها له، منتهياً إلى ضرورة إعادة تثقيف أخلاقي، تعيد إلى المثقف دوره الأخلاقي. فـ«الجمهور الصغير الرائع الذي تمَّ تشكيله»، أي النخبة الثقافية السلطوية، تحتفي بعماء الاحتكار وبمهارة اقتناص الامتيازات، مُعْرِضة عن دنيوية العلاقات المعرفية. غير أن المثقف جزء من العالم الدنيوي وعليه أن يكون دَنيوياً، وللقارئ اهتمامات دنيوية تفيض على علاقات الترميز والاختصاص، و«الأدب العظيم متعارض تعارضاً جذرياً مع المجتمع الطبقي»... يدفع احتكار المعرفة المثقل بالسلب بإدوارد سعيد إلى رفض مزدوج: يرفض تجزيء المعرفة تجزيئاً مبالغاً فيه يفصل بين الحقول المعرفية ويمنع الحوار بين الاختصاصات المختلفة، ويرفض السياسة التجزيئية في علاقات إنتاج المعرفة وتوزيعها، بشكل يعيد إنتاج النخبة العارفة والعامّة الجاهلة، أو يعيد إنتاج علم الحاكمين وفراغ المحكومين. يسأل سعيد: «ما هو العلاج الإنساني المقبول لما يكتشفه الإنسان لدى علماء الاجتماع والفلاسفة ومن يعرفون باسم العلماء السياسيين الذين لا يتكلمون إلا مع بعضهم ومن أجلهم هم فقط بلغة تنسى كل شيء عدا إقطاعية محمية جداً متقلصة باطراد

ومحظورة على غير الملَقّنين أو المدَّربين..(١٥)».

يجيب سعيد عن سؤاله بإجابات متعددة الأبعاد: الوازع الأخلاقي المحايث لـ«المثقف الحدودي»، الذي يضع على قلم سعيد تعبير «الضمير الهاوي اللاّمكافأ»، الذي يرى في الجهر بالحقيقة مكافأته الوحيدة. يرتبط هذا الضمير اللاّمكافأ بكينونة تتكئ على صفات خاصة، تمكّن المثقف من «تمثيل واضح» لأفكار معينة و«التعبير بجلاء»أمام الجمهور، والقدرة على الالتزام والمجازفة وتجاوز العوائق وإقناع الآخرين.. يتصف المثقف، إذن، باستعداد فطري مجلاه القدرة على التعبير، محصّن بطاقة أخلاقية ـــ معنوية تنجذب إلى الجهر بالحقيقة دون تهيّب أو حسبان. يعطف سعيد، الذي يقرأ كل نص على ضوء نص آخر، الوازع الأخلاقي على موضوعية المعرفة، مزوّداً الوازع بأدوات المعرفة ومزوّداً المعرفة بأجنحة طليقة. اتكاء على وحدة الأخلاق والمعرفة ينقض سعيد «المفسِّرَ» بالمثقف، حيث الأول نصيّ ومكتفٍ بالنصوص، على خلاف المثقف الذي يقرأ النصوص من وجهة نظر حاجات القراء. يُقصي تصنيم النصوص ما هو خارجها، مستولداً الحقيقة من النص وزاهداً بالحقائق غير النصية. وبسبب دورة مغلقة في العلاقات النصيّة يعمد «المفسِّر» إلى مهارة الإقناع متجنباً طرائق العرض العلمي، التي تستدعي الواقع والقارئ وأسئلة غير نصيّة. ولعل الركون إلى خبرة الإقناع، المسلحة بلغة مختصة قامعة، هو الذي يمزج التفسير بـ«نظرية تآمرية»، تأخذ «القارئ» إلى الهدف الذي اختاره «المفسِّر»، لا إلى الموقع الذي تقترحه الحاجة الإنسانية.

إذا كان النص شيئاً، فإن سيطرة النص على المفسّرين والقراء، تحوّل الطرفين إلى أشياء جديدة. في مقابل تشييىء النصوص والمفسّرين والقراء يميزّ سعيد، راجعاً إلى فيكو وغرامشي، بين الديني والعلماني، مبيّناً أن في النصيّ ملامح كهنوتية وأن العلماني، والمثقف كائن علماني، يفسر القراءة والكتابة والحاجات الإنسانية بمنظور دنيوي لا يحتاج الأخلاط الدينية. يؤكد هذا معنى الإرادة الإنسانية الفاعلة، التي تستبدل بالأشياء المعطاة والمتوارثة حقائق جديدة، ذلك أن الإنتاج الثقافي المبدع لا يطمع بموقع خاص به، بل يكافح كي يتغلّب على نتاجات سابقة ويحل مكانها. لذا يصدر معنى النص عن موقعه في الصراع القائم بين نصوص متناقضة، يتشبّث بعضها بالقديم ويمنع عن الجديد موقعاً يتطلع إليه، ويكافح بعض آخر على توطيد موقعه واحتلال مواقع قديمة. فكل نص ممارسة اجتماعية وصراع النصوص اجتماعي بامتياز، وكل صراع مهما كان شكله يحيل على السياسة. يستدعي جدل النص والسياسة القارئ، ويستدعي جدلُ القارئ والنص السياسة، فيتحرر النص من جدرانه المغلقة ويمايز القارئ بين النصوص القديمة والنص الجديد. هكذا يعطف سعيد المعرفة على الأخلاق، ويعطف العلاقتين على فضاء السياسة، ويرى في المثقف موقعاً خاصاً تتحاور فيه الأخلاق والمعرفة والسياسة.

في دراسته المشار إليها: «معارضون.. جماهير دوائر وجماعات» يثني سعيد على فريدريك جيمسون وينتقده أيضاً: يثني عليه حين يقول: «ينبغي أن تعطى الأولوية للتفسير السياسي للنصوص الأدبية»، وينتقده حين يخص «سياسة رونالد ريغن» بهامش صغير لا ينقصه الاستحياء.

وبداهة، فإن سعيد يوجّه تحية إلى جيمسون لأنه أخذ بتفسير سياسي أثير لديه، ذلك أنه تعلمّ تسييس النقد، كما تصويب الثقافة بالسياسة، من مصادر مختلفة. فقد تعلمّ ما تعلمه جيمسون بشكل ناقص من تعاليم أنطونيو غرامشي، الذي عرّف المثقف الحديث بـ«الاختصاص ـ السياسة»، مثلما تعلّمه من الماركسية، التي تعطي السياسة صياغة مفهومية وترى إلى سياسة الصراع والسلطة في العالم اليومي. وواقع الأمر أن سعيد، الذي اختار تمثيل «اللاّمسموعين»، وصل إلى وحدة الكتابة والسياسة بسبب مأساته الفلسطينية وأخلاقية عالية توحد بين الثقافة والتحرير والتنوير. التقى الناقد الفلسطيني في معيشه اليومي بما يسيّس النصوص جميعاً، قبل أن يستأنس بماركس وغرامشي وجيمسون وغيرهم. فالمجال العام، أو العالم السياسي، كما يقول سعيد، مفعم بالحيوية والحركة والقضايا المتجددة، كما لو كان أكاديمية مضادة تحاصر النصوص الجاهزة بأخرى لم تنجز كتابتها بعد.

تساوي النصوص التي لا قراء لها القراء الذين لا نصوص لهم، فالطرفان ملتحفان بالصمت ومؤثّثان بالركود. يستدعي سعيد القارئ وهو يستدعي النص، ويستحضر الجمهور وهو يتحدث عن المثقف، ويمنح الأخير مكاناً رحباً في كلامه الصريح والمضمر. فإذا كان عمل المثقف مرهوناً بوسائل الاتصال الفعال، فإن على المثقف أن يقاوم ما يصادر وسائل عمله، وأن يصطدم بما يختلس منه شروط القول الجهير، أي أن عليه أن يقاوم السلطتين الإعلامية والسياسية، وأن يرى إلى العلاقة بين السياسة الإعلامية والسياسة الثقافية، وأن يقرأ وظيفة السياستين معاً في حقل سياسة عامة. يأخذ سعيد ببعض أفكار سي. رايت ميلز، التي رصدت توظيف الفن والفكر الجماهيريين في الحقل السياسي، وعيّنت السياسة مركزاً لجهد المثقف الفكري، الذي يفصل بين التحليل المشخص والتعميمات الإيديولوجية، وبين صناعة الإقناع المشبوه ووسائل البرهنة الموضوعية. لهذا يقول سعيد: «فالسياسة هي في كل مكان، ولا منجاة منها بالفرار إلى عالم الفن الصافي والفكر النقي، أو حتى إلى عالم الموضوعية النزيهة أو النظرية المتسامية. والمثقفون هم أبناء عصرهم، تسوقهم معها السياسات الجماهيرية للنزعات التمثيلية المتجسدة في صناعة المعلومات أو الإعلام، ولا يقدرون على مقاومتها إلا بمنازعة صور السلطة... صور المثقف ص:٣٦». إن كانت السياسة في كل مكان، وهي سلطوية الصياغة، فإن على المثقف أن يقيم عمله على سياسة عامة تكشف عن معنى الحقيقة. تلتبس سياسة المثقف بمعان متعددة: فهي استجواب للسلطة وصدام معها وتحرير لحقيقة حَجَرت عليها صناعة المعلومات واستئناس لموقع جديد أقرب إلى المنفى يحفظ قول المثقف من التلوث والغواية. يقاوم المثقف، الذي لم يتشيَّأ، مملكة الأشياء الجماهيرية، مساوياً بين تسييس العلاقات الاجتماعية والمعرفة الموضوعية، وبين التحزب السياسي وصياغة الحقيقة.

يبدأ المثقف من تمثيل اللاّممثلين ويصل إلى كسر احتكار المعرفة متخّذاً من المنفى، بالمعنى الحقيقي أو المجازي، موقعاً له. فإذا كانت الحقيقة لا تولد في الأماكن المزدحمة، فإن على المثقف أن يقتفي آثارها في مكان معزول، هو منفى الحقيقة والمثقف في آن. فلا موقع للحقيقة في

مجتمعات صناعة الرأي والإعلان، ولا موقع للمثقف بين محترفين يزاولون صناعة التزوير. لهذا يكون المثقف، على مستوى الماهية والوظيفة، منبوذاً، غير مندمج وغير متكيّف وغير متأقلم، فهو الفرد النوعي الذي نجا من سفينة غارقة، «مسافر دائم وضيف مؤقت». في هذه الصفات جميعاً، يكون المثقف حدودياً، لا تغويه المراكز ولا يهجس بالاقتراب منها، وإنْ كان ملّماً بما يدور فيها، وتكون مواقعه الحدودية صورة عن المنفى الأصلي. ومنفى المثقف الطوعي مزهر لا مأساة فيه، يكشف عن الفرق بين ما كان وما هو كائن، يزوّد المثقف برؤية أشمل، يضيء حركة الأشياء وتحولاتها مقلقاً الإجابات ومستثيراً الأسئلة، ويأمر المثقف بمنازعة شروط عيشه وهو يرتحل من مكان إلى آخر، مكتفياً بالحدود. تجربة وجودية ومعرفية وأخلاقية في آن، قوامها القلق ورفض النهائي والتأقلم مع الوعي الشكوك، غايتها توليد الحقيقة ونشر الحقيقة المتوالدة.

يقول سعيد في «صور المثقف»: «إن صيرورة المثقف هامشياً وغير مدجن مثل من هو منفي فعلي، تتطلب منه أن يستجيب على نحو غير اعتيادي للمسافر لا للحاكم، للمؤقت والمحفوف بالمخاطر لا للمألوف، للابتكار والاختبار لا للوضع الراهن المكرس سلطوياً، فالمثقف الذي تتقمصه حالة المنفى لا يستجيب لمنطق التمسك بالأعراف، بل لجرأة المغامرة، ولتمثيل التغيير، وللمضي قُدُماً، لا للركود والجمود. ص:٧٢». المثقف هو المختلف، على صعيد الروح ودلالة الوظيفة، مفكّر مع غيره ومفكّر من أجل غيره، يعيش مع الغير ولا يعيش معهم، لأنه لو ارتضى بمعيشهم فقد هويته. ومع أن المثقف جدير بالاحترام ولا يحتمل التقديس، كما يذهب سعيد، فإن فيه ما يجسّد بطولة الإعلان عن الحقيقة. فلا يختار الفعل البطولي إلا مَنْ تلبّسته فكرة البطولة. كان جان بول سارتر يقول: «بول فاليري برجوازي صغير، لكن ليس كل برجوازي صغير هو بول فاليري». وكل مثقف إنسان، لكن ليس كل إنسان هو مثقف، بالمعنى الذي يقصده إدوارد سعيد.

٤ - التوتر بين المثقف النقدي والمثقف الرسولي:

«إن دور المثقف استجواب السلطة، بل تقويضها»، يقول سعيد. تتعيّن السلطة، على المستوى الفكري، نفياً للحقيقة وتتكشف، على المستوى العملي، نفياً للعدالة. يحدّد المستويان طبيعة السلطة، التي تستنفر إمكانياتها في إعادة إنتاج علاقات الظلم والخديعة. فالظلم الاجتماعي، كما الخديعة، لا يوجد بشكل طبيعي، بل يؤسس ويُخترع، أحياناً، اختراعاً كاملاً. وأدوات الاختراع السلطوية، وخاصة اليوم، موزعة على أجهزة الإعلام والجامعات والمؤسسات البحثية ودوائر القرار السياسي والإدارات العسكرية... يقوم عمل المثقف، إذن، على نقد القوة السلطوية في مراجعها المختلفة، وعلى متابعة تطبيقات هذه القوة في مجالات متمدّدة. اتكاء على علاقة المثقف الضدية بالسلطة، يكون الأول ناقداً شاملاً، يقتفي آثار الظلم السلطوي في تاريخ معتقل، ويكون ناقداً يومياً يرصد نتائج التاريخ السلطوي القديم. ولعل اختصاص المثقف بتحرير حقيقة مقموعة، هو الذي وزّع سعيد على قراءة نصوص المستشرقين وعلى التعليق السياسي اليومي، شارحاً وحدة السياسة والتاريخ الثابتة والمتغيرة معاً. مثّل سعيد حالة: المثقف النقدي، الذي يعاين سلطة القوة، وهو يقف فوق مكان هو السلطة الجوهرية بامتياز، أي الولايات

المتحدة الأمريكية. وإذا كان في معنى النقد ما يمنع عن الناقد حقيقة كلية مشتهاة، فإن في الناقد اليومي، الذي سكن حيزاً من سعيد، ما يعطي مكاناً واسعاً للعارض والمجزوء والهامشي، كما لو كانت يوميّة الوقائع اليومية مبتدأ لشجون المثقف النقدي وخبراً لها.

ينطوي المثقف النقدي، الذي أراد سعيد أن يكونه، على وجه آخر لا يصرّح به كثيراً هو: المثقف الرسولي، الذي يقرأ الحاضر بمفردات زمن قادم، ويتعامل مع الموجود بمقولات واجب الوجود. فالمثقف النقدي، الذي يوطّن الحاضر مركزاً لجميع الأزمنة، محاصر أبداً بفكرة الأمل الصادرة، لزوماً، عن خيار ثقافي شاء تمثيل المستضعفين والمحرومين والمهمشين، وشاء أكثر أن يعدهم بالتنوّر والتحرّر والانتصار. ومع أن سعيد لا يتوقّف كثيراً أمام كلمة الانتصار، إن لم يزجرها وينبذها بعيداً، فإن هذه الكلمة التي يعشقها المغلوبون حاضرة في خطابه كله. ويعود هذا أساساً إلى فكرة الذاكرة المقموعة التي استيقظت، وإلى الماضي المبتعد الذي أنارته معرفة حاضرة، كما لو كان في معرفة الأحوال خلق جديد لها، وكان في صحة الأفكار ما يضمن انتصارها. وواقع الأمر أن فكرة المنفى، رغم التحرّر والتحفظ ورهافة الصياغة، تنطوي لزوماً على فكرة الوطن المستعاد، بقدر ما تنطوي على علاقات التشيؤ والاغتراب على وعد باستعادة الطباع السويّة. ومثلما أن على الأفكار الجديدة أن تحتل مواقع الأفكار القديمة، فإن على اللاّمسموعين أن يحتلوا مواقع الذين سلبوهم أصواتهم. لا شيء يستقر على حاله، بفضل مقاومة تنبثق من اللاّمسموع كما ينبثق الماء من الصندل، وبفضل مثقف ارتحل إلى المنفى راضياً كي يعود إلى الوطن مع الرضا النهائي. إن فكرة الانتصار الرسولي، التي تحيل على مقموعين ينتظرون الانتصار وعلى أموات مهزومين ينصرهم الأحياء، هي قوام المثقف المغترب، الذي يتوسط بين المقموعين والحقيقة الأخيرة، ويعود لاحقاً إلى أرض جديدة ــ قديمة، احتلها بصدقه واحتلها اللاّمسموعون بقوة الحق. تفسّر هذه «الرؤيا»، التي تصل بين اليومي الضيق والمستقبل اللامرئي، الغضب الأخلاقي الشديد، الذي بثّه سعيد في مقالاته اليومية، وأرسل بظلاله إلى ما وراء المقالات أيضاً. خلط سعيد اغتراب المثقف باغتراب غيره، واشتق رسالته من أحوال المغتربين، ووقف في مكان اختاره، متوسطاً بين المغتربين ومستوى غامض يُدعى «الحق».

يتراءى التوتر، في مستوى أول، بين النقدي اليومي والرسولي المنفتح على المستقبل، مُعْرِضاً عن الظرفي و«السياسة الظرفية». وبإمكان هذا التوتر أن يعود بصيغة أخرى محمولة على تناقض الدنيوي، الذي استعاره سعيد من فيكو وغرامشي، والأخلاقي المستمد من بطولة الإعلان عن الحقيقة. فالناقد الدنيوي، الذي تحدث عنه الناقد الفلسطيني بإسهاب في كتابه: «العالم والنص والناقد»، يتعامل مع عالم مؤنسن متحرّر من العناية الإلهية، مسكون بالمصالح والحاجات والتحولات المشخصة، وقابل للتحليل المادي في مبناه وتطوره. لا موقع للكليات في عالم دنيوي يعلن عن النتائج والأسباب، ويصرح بتاريخية الآثار والمسببات. غير أن سعيد، الدنيوي في وجه واللاّدنيوي في وجه آخر، يستبدل بتاريخية العلاقات الاجتماعية كليات تقول بها الضرورة الأخلاقية، مثل الحق والعدالة والحرية. وما جملته «قول الحق في مواجهة السلطة»، إلا تعبير عن أخلاقية صعبة التعيين، أو تعبير عن صوت أخلاقي التبس بالحق. فهذه الجملة، في مضمونها الأكثر بساطة وشفافية، صورة أخرى عن جملة مطابقة هي: «قول المثقف في مواجهة السلطة»،

بما يجعل المثقف هو الحق والحق هو المثقف والمثقف ــ الحق هو الذي يَصرْف الأشياء الزائفة ويستعيدها بريئة كما يجب أن تكون. لذا لا يتردّد سعيد وهو يتحدث عن المثقفين الحقيقيين أن يستعيد القول المأثور: «مملكتي ليست من هذا العالم». وإذا كان التوتر بين النقدي والرسولي في أساس الغضب الأخلاقي الذي يهيمن على كتابة سعيد في مجالات كثيرة، فإن التوتر بين الدنيوي والأخلاقي في أساس حضور شخص سعيد في خطابه عن الثقافة و«صور المثقف».

في كتابه: «العالم والنص والناقد»، يتحدث سعيد عن النسب والانتساب، أو عن البنوة والتبنّي، إذ لكل نص نص ينتمي إليه ولكل ناقد آباء اختارهم. وسعيد ــ المثقف يفصح عن مراجعه بلا مواربة: أدورنو «الضمير المهيمن في القرن العشرين» وبنيامين الذي يؤمن بانبثاق عالم جديد ولا يرضى بأسطورة التقدم المتصاعد، وغرامشي الذي يهندس الثقافة الجديدة وهو يروّض المفاهيم.. سلالة خاصة عملها نقد العالم المعيش وعملها بلغة سعيد: «مواجهة السلطة بقول الحق». يدور الأمر في اختصاص المثقف ــ الهاوي، الذي عليه أن يقترح بدائل ثقافية واجتماعية وسياسية، تتضمن ثقافة وسياسة وسلطة مضادة. فعلى خلاف المثقف المحترف الذي يوظف معرفته في خدمة سلطة بعيدة عن الحق، فإن المثقف الهاوي هو الحق الذي يواجه سلطة اغتربت عن الحق، أي أنه هو السلطة ــ الحق، أو أنه الحق الذي يمثّل رمزياً سلطة مغايرة، تقف في مكان مستقبلي لا مرئي. لذلك لا يقبل المثقف ــ الهاوي بالمثقف المحترف ولا تقبل السلطة ــ الحق بسلطة الاحتكار، ولا يرتضي المنفى بأوطان التشيؤ والتسليع والاغتراب.

ينوس سعيد، وهو يعرّف المثقف، بين خطاب علماني يرى المثقف فاعلية نقدية، وخطاب رسولي، يمايز المثقف من غيره ويمعن في التمييز إلى تخوم الالتباس والمفارقة. نقرأ في «صور المثقف»: «وأقول إن على المثقف الانهماك في نزاع مستمر مدى الحياة مع جميع الأوصياء على الرؤيا المقدسة أو النص المقدس، الذين مغانمهم غفيرة وظلمهم لا يطيق أي اختلاف في الرأي، وبالتأكيد أي تنوّع. إن حرية الرأي والتعبير المتصلّبة هي المعقل الرئيسي للمثقف العلماني، فالتخلي عن حمايته أو تحمّل العبث بأي من أساساته هو في الواقع خيانة لرسالة المثقف. ص:٩٤»، ويقول في مكان آخر: «إن المثقف حسب مفهومي للكلمة، لا هو عنصر تهدئة ولا هو خالق إجماع، وإنما إنسان يراهن بكينونته كلها على حسّ نقدي، على الإحساس بأنه على غير استعداد للقبول بالصيغ السهلة أو الأفكار المبتذلة الجاهزة...، ويجب ألا يكون عدم الاستعداد هذا مجرد رفض مستتر هامد، بل أن يكون رغبة تلقائية نشطة في الإفصاح عن ذلك... ص:٣٧». يبدو سعيد علمانياً وهو يحدّد الظواهر التي على المثقف أن يقوم بنقدها، ويبدو رسولياً وهو يشتق المثقف من «جوهر إنساني مختلف»لا يعرف الحسبان والمهادنة والمساومة والتغيرّ. وعن هذا الجوهر المختلف تصدر القدرة على «الانهماك في نزاع مستمر مدى الحياة»، وهو ما يُقصي عن المثقف إمكانية التعب والتبدّل والتطور، ويأتي الإيمان الذي يجعل المثقف «يراهن بكينونته كلها على حس نقدي»، وهو ما يعيّن الحس معرفة مطلقة وحامل الإحساس كياناً نوعياً غير دنيوي تقريباً. يتضمن خطاب سعيد الظاهر خطاباً خبيئاً، يشي بمثقف يقول الحق لأنه هو الحق في ذاته، وينقض السلطة لكونها سلطة تنسخ ما عداها، وينازع «الأوصياء على الرؤيا المقدسة»، لأنه الوصي الأوسع نقاء والأكثر جدارة. ينطلق سعيد من نقد الدنيوي، ويعهد به

إلى رسول حديث، موزّع على الأرض والمنفى.
المثقف هو سلطة الحق التي وزعت مؤسساتها على «الدنيا » وعلى المدن الفاضلة في آن.

مراجع الدراسة

١. إدوارد سعيد: صور المثقف، دار النهار، بيروت، ١٩٩٦، ص:٨.

2. Post Modern Culture: Edited by : Hal Foster Pluto Press, London and Sydney, 1983, p: 135-150.

٣. إدوارد سعيد: تعقيبات على الاستشراق، ترجمة وتحرير صبحي الحديدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص: ١١٨ , ٤٣.

4. Ibid. p: 140.

٥. الحق يخاطب القوة: إدوارد سعيد وعمل الناقد، المحرر: بول بوفيه، كتاب سطور، القاهرة، ٢٠٠١، ص:٣٠٥.

٦. الكرمل: العدد:٩ , ١٩٨٣، ص: ٢٩.

7.E.W.Said: The World, The Text And The Critic. Harvard Press, 1983, 217−p:216.

٨. الكرمل: مرجع سبق.

٩. صور المثقف، ص: ٢٢.

10 .Glucksmann: Gramsci et l,Etat, Fayard, Paris, 1975. p.p:38-62 C.B.

11. Said : The World, The Text . p: 7.

١٢. تعقيبات على الاستشراق، ص: ٧٤.

13 .E.Bloch: la Philosophie de la renaissance payot, Paris, 1972, p:182.

١٤. إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، دار الآداب، بيروت.

15. Post Modern Culture. p: 142.

مراجع ثانوية:

١. فرانتز فانون: معذبو الأرض، دار الطليعة، بيروت، 1984 (الفصل الأول: في العنف).

2. Ato Sekyi-otu: Fanon,s Dialectic Of Experience, Harvard University Press, 1996 , ص : 47 -101 (الفصل الثاني عن المعرفة المباشرة)

قراءة
٤

سؤال النكبة: الصراع بين الحاضر والتأويل

ادوارد سعيد و(مسألة فلسطين)

الياس خوري

في ١٦ تموز ١٩٤٨، وبعد سقوط شفاعمرو وصفورية، استسلمت الناصرة. وعندما وصل بن غوريون الى عاصمة الجليل، وشاهد الفلسطينيين، نظر الى حاييم لاسكوف باستغراب وسأله: ماذا يفعل العرب هنا؟

في الايام العشرة التي اعقبت نهاية الهدنة في ٩ تموز ١٩٤٨، قام الاسرائيليون بعمليتي باروش وديكل في الجليلين الأدنى والغربي، وكانت القرى تتهاوى ويُطرد سكانها. غير ان سكان مدينة الناصرة سلموا من الطرد. بني موريس في كتابه «ولادة مشكلة اللاجئين الفلسطينيين»، اعاد المسألة الى تداعيات عمليتي طرد سكان مدينتي اللد والرملة، فتم تعليق نشاط لجنة الترحيل، وصدر قرار رسمي من القيادة العليا للجيش الاسرائيلي الى قادة الجبهات بمنعهم من طرد العرب. وقد فسّر الجنرالات الامر على أنه تمويه، اما الوحيد الذي نفذه بحذافيره، فكان حاييم لاسكوف، قائد عملية احتلال الناصرة.

لا يروي بني موريس عن بن غوريون اكثر من ذلك التساؤل، كما ان المؤرخين الاسرائيليين الجدد توقفوا طويلاً من اجل تفسير اشارة يد اول رئيس للوزراء في اسرائيل، عندما سأله اسحق رابين ماذا يفعل بالمدنيين في اللد والرملة. هل كانت امراً بالطرد، ام كانت موافقة على الطرد؟ علماً ان لا وجود لوثائق مكتوبة، او لم تكتشف الوثائق التي تحمل قرارات بطرد سكان البلاد الاصليين، خلال ما اصطلح الاسرائيليون على تسميته حرب الاستقلال، وما أسماه الفلسطينيون النكبة.

الصمت يغلّف الحكاية المأساوية التي طرد فيها شعب من بلاده، ثم محي اسم البلاد نفسها،

الياس خوري، روائي لبناني- بيروت

وصار حاضرها غائباً. هذا الصمت الذي كسره الروائي الاسرائيلي س. يزهار في روايته «خربة خزعة» (١٩٤٩)، ما لبث ان سيطر على هذا الجزء من الحكاية الاسرائيلية. فالفلسطيني بحسب أ. ب. يهوشواع في قصته «ازاء الغابات»، مقطوع اللسان، والاسرائيلي لا يعرف او لا يريد أن يعرف.

في كتابه: «صناعة تاريخ اسرائيل»، يكيل افرايم كارش الشتائم للمؤرخين الاسرائيليين الجدد، متهماً اياهم «باستخدام الوسائل البدائية الشبيهة بوسائل مرشد مانهاتن، مثل تهجمهم على معارضيهم بالتجريح الشخصي، وبالمقارنات التعميمية وابتداعهم نظريات هشة»

لن احلل عمل المؤرخين الجدد الاسرائيليين، الذي شكل الثغرة الاولى في جدار الصمت الذي بنته الايديولوجيا الاسرائيلية السائدة، حول اسطورة ولادة الدولة العبرية وطهارة سلاحها، فقد قدم دومنيك فيدال في كتابه: «خطيئة اسرائيل الاصلية»، قراءة ممتازة لاعمالهم، في اطار السؤال حول المسؤولية الاسرائيلية عن طرد الفلسطينيين من بلادهم عام ١٩٤٨. الصلة التي اقامها كارش بين أعمالهم وبين «مرشد مانهاتن»، قاصداً ادوارد سعيد، تسترعي الانتباه. «احاط سعيد تعصبه ضد الصهيونية باطار تجميلي من المعارف ليوظفها في عملية أوسع ضد الاستشراق»، كتب كارش. وهو، رغم عباراته التهكمية الجارحة، وضع رؤية سعيد لمسألة فلسطين في اطارها العام، بوصفها جزءاً من المشروع الكولونيالي في القرنين التاسع عشر والعشرين، ويجب قراءتها في اطار الخطاب الاستشراقي الذي «شرقن الشرق»، في سياق الهيمنة عليه.

المسألة تكمن في كسر الصمت الذي حاصر التجربة الفلسطينية منذ بدايات المشروع الصهيوني وحجبها خلف ستار يمزج الليبرالية بالعنصرية، والاستشراق برفض اللاسامية، والعلمانية بالتدين والخرافة، بحيث جرى اخفاء الضحايا واخراسهم واخراجهم من معادلة الصراع من اجل العدالة.

قد نسقط في المغالاة اذا وافقنا مع كارش، ونسبنا تشقق الصمت، وبروز اعمال ادبية ونقدية وتاريخية وفنية في فلسطين واسرائيل والعالم الى رجل واحد اسمه ادوارد سعيد، والى كتابين هما «الاستشراق»، و «مسألة فلسطين»، دخل أولهما في النصاب الثقافي العالمي بوصفه عملاً تأسيسياً للدراسات ما بعد الكولونيالية، ولعب الثاني دوراً رئيسياً في المشهد الثقافي الاميركي، لكنه بقي هامشياً على المستوى العالمي، الى درجة انه لم يترجم حتى اليوم الى اللغة العربية! فهذا التشقق هو نتاج حركة تاريخية - نضالية - ثقافية، دفع الشعب الفلسطيني ثمنه باهظاً من الدم والدموع والحبر. غير أن موقع سعيد في هذين الكتابين، كان اشبه بالقابلة التي استطاعت ان تستخلص جميع عناصر الحياة، من اجل ان تستولد التجربة لغتها.

وعي النكبة في الثقافة العربية بدأ في وقت مبكر جداً. وقد يُذهل القارئ حين يكتشف ان الكتيب الذي نحت الكلمة وسمى الحدث باسمه العربي، صدر في آب ١٩٤٨. قسطنطين زريق، المؤرخ والجامعي وأحد مؤسسي الفكرة القومية العربية، أصدر كتابه «معنى النكبة»، قبل أن تنتهي الحرب العربية - الاسرائيلية الاولى ودعا الى فهمها واستخلاص دروسها في وقت مبكر جداً. وبعده توالت مجموعة من الاعمال الفكرية والادبية والتاريخية، في محاولة لاكتناه معنى الحدث، ووضعه في سياقه العربي، واعتباره نقطة انطلاق لتغيير الحياة العربية برمتها. وليس من

الخطأ اعتبار الحركات الانقلابية في السياسة العربية التي جسدتها الناصرية في انقلابها الثوري عام ١٩٥٢ في مصر، جزءاً من وعي النكبة، الذي تبلورت بذوره الاولى في كتاب قسطنطين زريق. لكن هذا الوعي لن يتخذ بعده السياسي - الثقافي، الا مع ولادة الثورة الفلسطينية الحديثة عام ١٩٦٥، التي ترافقت مع نهضة ادبية وبحثية وعلمية تجسدت في مؤسستين اتخذتا من بيروت مقراً لهما: مؤسسة الدراسات الفلسطينية (١٩٦٣) ومركز الابحاث الفلسطيني (١٩٦٥).

من الخطأ ان تتم قراءة كتاب «مسألة فلسطين» لادوارد سعيد، بمعزل عن تطور الوعي الفلسطيني الذي طرح اسئلة الذات والهوية والآخر، لكن من الخطأ ايضاً أن لا نقرأ في الكتاب تطبيقاً للثورة المعرفية التي أحدثها كتاب «الاستشراق»، وان لا نكتشف أهميته بوصفه نقلة نوعية في الوعي الفلسطيني، عبر ادخال فلسطين في تاريخ العالم، بعدما كان كتاب زريق قد ادخلها في الوعي التاريخي العربي. ليس هناك من مؤشر على تاريخ تشقق الصمت، اكثر دلالة من تتبّع عملي كاتبين فلسطينيين، الاول هو غسان كنفاني الذي رسم العلاقة بين الفلسطيني وأرضه، قبل أن يعلن ضرورة الصراخ في روايته القصيرة «رجال في الشمس» (١٩٦٣)، والثاني هو محمود درويش الذي اعلن الاسم الفلسطيني في ديوانه «عاشق من فلسطين» (١٩٦٦) قبل أن يصل في «لماذا تركت الحصان وحيداً» (١٩٩٥) الى كتابة سيرة ذاتية - جماعية للنكبة ومراياها المتعددة. والعملان تشكلا في العلاقة بين المنفى والوطن، بين بيروت التي عمل فيها كنفاني، والجليل الذي اطلق حركة ادبية كبرى في فلسطين.

غير ان الحكاية كانت في حاجة الى التبلور نظرياً وفكرياً، كي تستقيم عناصرها، وتنجح في خلخلة المبنى الثقافي الذي صنعه الاستشراق اولاً، ثم قام بحجبه تواطؤ غريب يجمع عقدة الذنب الى التجاهل، وسم الثقافة الاوروبية، ويمكن ان نجد تجسيده في موقف الفيلسوف الفرنسي جان «ول سارتر، الذي رفض ان يرى او ان ينطق بالتعبير عن مأساة الفلسطينيين بعد زيارته الشهيرة الى غزة. هذا التبلور النظري سوف يتجسد في كتاب «الاستشراق» (١٩٧٨)، ثم يتحول قراءة سياسية - تاريخية مع «مسألة فلسطين» (١٩٧٩)، وما تلاها من كتابات ومقالات ومقابلات، احتلت منذ اتفاق أوسلو حيزاً كبيراً في نشاط سعيد السياسي، وخصوصاً في مقالاته التي نشرتها «الحياة» و«الاهرام ويكلي».

من الخطأ وضع كتاب «مسألة فلسطين»، في اطار نضالية سعيد السياسية، او دوره الاعلامي الكبير في الغرب الاميركي. انه كتاب نظري - سياسي يتركز حول مسألتي الحكاية والسرد. من يروي الحكاية، وفي اي اطار سردي توضع، الحكاية الفلسطينية الغائبة من جهة، والسرد الاستشراقي الذي انتظم المقترب الصهيوني في داخله. انه صراع بين الحضور والتأويل: «بكلام آخر يجب ان نفهم الصراع بين الفلسطينيين والصهيونية في وصفه صراعاً بين حضور وتأويل». التأويل الصهيوني يقوم بتغييب الحضور الفلسطيني في المبنى السردي، قبل أن يجهز عليه عسكرياً في الحرب.

السؤال هو: كيف يستطيع الحضور اكتساب حكايته وسردها، من اجل أن ينجح في مقاومة التأويل.

ينطلق سعيد في كتابه من التجربة الفلسطينية من اجل ان يصل الى ما سوف يطلق عليه اسم فكرة فلسطين.

التجربة مصنوعة من الصدمة الناجمة عن الحضور الصهيوني الفريد في تاريخ المنطقة. وهي تسعى الى بناء حكايتها في مستويين:

المستوى الاول، السعي الى اظهار التجربة الفلسطينية في وصفها جزءاً هاماً وملموساً من التاريخ. «انها جزء جرى تجاهله على نطاق واسع من قبل الصهاينة الذين تمنوا عدم وجوده هنا، ومن قبل الاميركيين والاوروبيين الذين لم يعرفوا ماذا يفعلون به».

المستوى الثاني، اكتشاف الذات والعالم، «حاولت أن أصف ليلنا ويقظتنا البطيئة».

اما فكرة فلسطين، فلا يمكن الوصول اليها الا عبر تحليل السرد الصهيوني، ووضعه في اطاره التاريخي، من اجل ان يستطيع الفلسطينيون صوغ حكايتهم المضادة وبناء وطنهم وهويتهم.

اليقظة البطيئة التي كتب عنها سعيد تحيلنا الى كتاب جورج انطونيوس «يقظة العرب». وانطونيوس الذي لخّص تجربة الحركة القومية في مرحلة انهيار الدولة العثمانية، كان مثل زريق احد دعاة النهضة القومية، ومثله ايضاً وضع المسألة في اطار ارادوي ولم يربطها بالسياق الذي سعت من خلاله القوى الامبريالية الاوروبية المنتصرة في الحرب العالمية الاولى، ضم المشرق العربي، وخصوصاً بلاد الشام الى دائرة نفوذها، وتقسيمها، وادخالها في أتون المشروع الصهيوني الذي سيشكل نقطة تحوّل جذرية في تاريخها الحديث.

حنة ارندت التي صاغت عبارة «تفاهة الشر»، في كتابها «ايخمان في القدس»، التقطت مؤشر الكارثة الكامنة في المشروع الصهيوني حين كتبت في «أصول التوتاليتارية»: «بعد الحرب، بدا ان المسألة اليهودية، التي اعتبرت المسألة الوحيدة غير القابلة للحل، وجدت حلها، عبر اراضٍ مستعمرة ثم محتلة، ولكن هذا لم يحل مشكلة الاقليات او المحرومين من الدولة. على العكس، مثل جميع مشاكل هذا القرن، فإن حل المشكلة اليهودية انتج فئة جديدة من اللاجئين، مضيفاً الى اعداد المحرومين من الدول بين ٧٠٠ ألف و ٨٠٠ ألف انسان».

عن هذه الفئة الجديدة من المحرومين من حقهم في دولة لهم، يدور الصراع الثقافي الكبير حول الحكاية والسرد والحق في الحياة.

من هو الفلسطيني؟

لم يطرح سعيد هذا السؤال على نفسه، فعلى عكس تحديد من هو اليهودي، الذي سال حبر كثير حوله، فالفلسطينية هوية مرتبطة بالارض، وليس بالدين او العرق. الارض تشكل مصدر الهوية الى جانب عنصر آخر هو اللغة، الذي يربطها بمحيطها العربي. لذا دار الصراع كله ليس على الارض كوجود مادي فقط، بل على تأويلاتها المتعددة ايضاً.

ينطلق السرد الصهيوني من افتراض سبق للنص الاستشراقي ان صاغه باشكال مختلفة، من ضمن المشروع التوسعي الامبريالي. من لامارتين ـ الذي وصف في كتابه «رحلة الى الشرق» فلسطين على انها ليست بلاداً، ورأى أرضها مكانا عظيما لمشروع كولونيالي تقوم به فرنسا ـ إلى روايات جورج اليوت وجوزف كونراد، مروراً بنصوص ادموند ويلسون ونيبور... وصولاً الى مقولة

اسرائيل زانغويل في نهاية القرن التاسع عشر: «ارض بلا شعب لشعب بلا ارض».
هذا المبنى الذي سوّغ الغزو، وجعله ممكناً، هو محصلة النفي الدائم للطبيعة الانسانية لسكان الارض الاصليين. هوى الخرائط الذي نجده عند جوزف كونراد، يطرح مسألة غزو الارض بوصفها، جزئياً، مسألة قوة مادية تستند الى مركب فكري واخلاقي. الغزو، وفتح بلاد جديدة لا يمكن ان يستقيما دون بلورة نظرة دونية الى السكان الاصليين، تقوم باخراجهم من الدائرة الانسانية، جاعلة منهم اشباحاً، او مجرد غائبين. من يملك الكلام يملك الارض او يتملكها. وايزمن يرسم لبلفور صورة العربي، وادموند ويلسون يكتب عن العربي المتخلف وجورج اليوت في روايتها دانييل دروندا ترسم الأفق الصهيوني، جون ستيوارت ميل آمن بأن افكاراً مثل الحرية والحكومة التمثيلية يجب أن لا تطبق على الشرق، «لاسباب ندعوها اليوم عنصرية»، كما يكتب سعيد.
المقولة الصهيونية حول فلسطين تستند الى مجموعة من العناصر:
١- تغييب الحقيقة الحاضرة لفلسطين بحجج حول قضية او مصلحة او مهمة اعلى او اكثر جدارة او اكثر حداثة...
٢- العربي لم يعد شخصاً، لأن الصهيوني صار الشخص الوحيد، فالعربي لا يملك سوى شخصية سلبية (الشرقي، الدوني، المنحط..).
٣- رأى الغرب الليبرالي في الصهيونية انتصاراً للعقل والمثالية.
٤- مساواة معاداة الصهيونية بمعاداة السامية.
٥- ربط غزو فلسطين، بفكرة غزو الاراضي البعيدة واحتلالها.
٦- يغيب أهل البلاد الأصليون حتى وان حضروا. فالفلسطينيون ليسوا هناك، وان وجدوا فهم مجرد متوحشين.
٧- الطرد هو الحل. وهذا يتجسد في شخصية يوسف فايتس، رئيس لجنة الترحيل الذي كتب: «يجب أن يكون واضحاً انه ليس من مساحة في هذا البلد تكفي شعبين. فاذا غادر العرب سيصبح البلد رحباً ويتسع لنا»... (بني موريس: «ولادة مسألة اللاجئين»).
المسألة الجوهرية، بحسب سعيد، هي علاقة الخطاب بالتاريخ، فالخطاب الصهيوني كان منذ البدء خطاباً كولونيالياً، اي كان جزءاً من مبنى ثقافي - سياسي، افرزته الحركة الكولونيالية التي أسست الامبراطوريتين البريطانية والفرنسية، وكان في ذلك محاولة لايجاد حل للمسألة اليهودية استناداً الى هذا الخطاب وكجزء منه. اي ان الحركة الصهيونية ليست مؤامرة ثقافية - سياسية، مثلما جرى تصويرها في الكثير من الاحيان، بل هي جزء من نسيج نجح في تحويل غزو فلسطين الى اكثر مشكلات العالم المعاصر تعقيداً، لأن لهذا الخطاب وجهين متلازمين:
فهو من جهة خطاب كولونيالي مرتبط بالمشروع الاوروبي واستتباعاً بالولايات المتحدة التي ورثت الامبراطوريات القديمة، وهو من جهة اخرى يستند الى «شرعية» دينية اسطورية.
غير ان نجاح المشروع في اقامة دولته يرتبط ايضاً بالظرف الدولي الذي نشأ بعد الحرب العالمية الثانية، وبالصراع على النفوذ بين القوتين العظميين الصاعدتين: الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي. «مهما تكن الفكرة مزعجة، فإن هتلر كان بالتأكيد الرافعة الاقوى في انشاء الدولة

العبرية»، كما كتب ايلي برنافي في «التاريخ الحديث لاسرائيل».

المشروع برمته مرّ فوق رؤوس سكان البلاد الاصليين، كأن لا وجود لهم. وليس مستغرباً الوصف الذي كان يقدمه الفلسطينيون للمستعمرات التي نشأت من حولهم، والتي استقبلت بدايات تأسيس اليشوف اليهودي، الذي تحوّل في ظل الانتداب البريطاني حكومة شبه رسمية، تعدّ لانشاء الدولة الاسرائيلية. كان الفلسطينيون يسمّون المستعمرات «كوبانيات»، وهي جمع «كوبانية»، المشتقة من كلمة كومباني Company الانكليزية. فالاستيطان بدا وكأنه امتداد لشركة تحتل الارض، وتقيم اسواراً تحجبها عن السكان، وتؤسس للعمل العبري، (وهو شكل خاص لاشتراكية عنصرية تفرد بها اليسار الصهيوني). صحيح ان هرتزل اقترح تأسيس الشركة اليهودية The Jewish Company وان المشروع الصهيوني استند الى مجموع شركات: الانغلو بالاستاين، وانغلو – ليفانتين المصرفية، وشركة تطوير اراضي فلسطين ، لكن عمل هذه الشركات اضافة الى دور الصندوق القومي اليهودي، كان من اجل خدمة مشروع الاستيطان. غير ان الوعي الفلسطيني الشعبي وسمه بالكوبانية، وتعامل معه على هذا الاساس، مما قاد الى انتفاضات فلسطينية متلاحقة ضد الاستعمار البريطاني والاستيطان الصهيوني توجتها ثورة ١٩٣٦.

فكرة الشركة قامت عملياً بحذف سكان البلاد من المعادلة، وتطابق هذا مع سياسة الانتداب البريطاني الذي اصدر عام ١٩٢٦ مرسوم الجاليات الدينية، الذي سمح للجاليات بتنظيم نفسها بموجبه. رفض الفلسطينيون تنظيم انفسهم في طائفتين مسيحية واسلامية، بينما قام اليهود بانتخاب مجلسهم العام.

بقي سكان البلاد من دون تنظيم رسمي، بينما انتظم اليشوف اليهودي، وتتابع بناء المستعمرات استنادا الى خطة سابقة وضعها مهندس الاستيطان الصهيوني، اليهودي الروسي ارثر روبين. وقد لاحظ وليد الخالدي في كتابه: «الصهيونية في مئة عام»، ان المستعمرات انتشرت على شكل حرف N حيث يشكل الضلع الايسر الاستيطان الساحلي بين يافا وحيفا، والضلع الايمن الاستيطان بين بحيرة طبريا واعالي حوض نهر الاردن، والضلع الاوسط الاستيطان عبر السهل الداخلي (مرج ابن عامر)، مشكلا الرابط بين الضلعين، وتهدف الخطة الى السيطرة العسكرية المستقبلية على الحد الادنى من الأرض المتاخمة لبعضها ، الكافية لاقامة كيان سياسي عليها، قادر على اتخاذها منطلقا للتوسع خارجها».

غير ان الملاحظة التي فاتت جميع دارسي نشأة اسرائيل، هي ان الطرف الثاني المغيّب عن المشروع (بعد الفلسطينيين) كان اليهود العرب (اليهود الشرقيين) «المزراحيم» بحسب تسميتهم الدارجة في اسرائيل اليوم).

المشروع الإسرائيلي كان أوروبيا في جميع عناصره، وقد تجاهل حقيقة ان الارض التي اختار اقامة دولته عليها تنتمي الى المشرق العربي، الذي سيشكل اليهود المهاجرون منه، في اوائل الخمسينات، عصب الهجرة اليهودية. اغفال اليهود العرب واخراجهم من الصورة وعدم مشاركتهم في الجهود التأسيسية ليس مسألة تفصيلية يمكن اعادتها بحسب الرأي الاستشراقي الغالب الى كسل الشرقيين واتكاليتهم وشرقيتهم. اذ ان تاريخ المنطقة شهد في القرن التاسع عشر، وبفعل

التغلغل الاوروبي، الفرنسي على وجه الخصوص، تأسيس ما يشبه حكما ذاتيا ناقصا للاقلية المارونية في لبنان، بعد حرب اهلية طاحنة (١٨٦٠) استدعت تدخل الجيش الفرنسي، وامتدت نيرانها الى قلب مدينة دمشق. المسألة الشرقية كانت مشتعلة في المنطقة، غير ان اليهود في سوريا والعراق كانوا خارج مشاريع اقامة دويلات على اساس طائفي. وسبق للمفكر والمناضل المغربي ابرهيم سرفاتي ان روى اكثر من مرة حكاية لقائه طفلا بأحد مندوبي الحركة الصهيونية في الدار البيضاء، حين حذره والده من رجل كان في الكنيس ويلبس ثيابا افرنجية ويتكلم كلاما غريبا لأنه «صهيوني ومعاد لليهود».

اوروبية المشروع، قادت مع الهجرة الكثيفة والمنظمة، من اليمن والعراق والمغرب، الى مآسي المعبروت، ومحاولات نزع هوية الشرقيين - العرب بالاكراه. استفاض توم سيغيف في وصف معاناة اليهود اليمنيين في كتابه: «الاسرائيليون الاوائل»، وهي معاناة سوف تنتج في صيغتها العراقية نصوصا سردية في أعمال سامي ميخائيل وشمعون بلاّص وايللا شوحات وسمير نقاش وآخرين، ولعل الاسم العربي - العراقي الذي اطلقه الروائي الاسرائيلي شمعون بلاّص على نفسه في فيلم «انسَ بغداد» للمخرج العراقي - السويسري سمير، يلخص معاناة الهوية التي لا تزال تعصف باليهود الشرقيين بعد اكثر من نصف قرن على انشاء الدولة العبرية.

كان تغييب الفلسطينيين ومحو صوتهم شرطا ضروريا لولادة المشروع الصهيوني على ارض فلسطين، ولقد احدث هذا التغييب، بعد التهجير القسري، انقلابا جذريا في حياة الفلسطينيين، محولاً اياهم الى واحد من اثنين: اما غائب عن ارضه، يعيش في مخيمات اللجوء ومدن الشتات، او غائب - حاضر، بقي في اسرائيل وحمل جنسيتها، لكنه غيّب عن السياسة والحقوق المتساوية، وتعرضت ارضه للمصادرة.

الى جانب هاتين الفئتين من الفلسطينيين، هناك فئة ثالثة بقيت في فلسطين العربية، في الضفة الغربية وقطاع غزة.

هذا التطور الدرامي في حياة شعب وجد نفسه خارج التاريخ ومحروما من جغرافية بلاده، اطلق عليه قسطنطين زريق اسم النكبة، داعيا الى استخلاص دروسها. افتتح زريق كتابه بهذا النص: «ليست هزيمة العرب في فلسطين بالنكسة البسيطة، او بالشر الهين العابر، وانما هي نكبة بكل ما في هذه الكلمة من معنى، ومحنة من اشد ما ابتلي به العرب في تاريخهم الطويل، على ما فيه من محن ومآسٍ».

نلاحظ ان الكاتب استخدم من اجل وصف ما حدث خمس كلمات هي هزيمة ونكسة وشر ونكبة ومحنة، ثم اضاف اليها كلمة سادسة في فصل لاحق من الكتاب هي الكارثة. والكلمات ليست مترادفات، لكنها تدل على التدرج في محاولة الوصول الى اكتناه دلالة ١٩٤٨ في تاريخ العرب المعاصر. ثم استقر رأيه على استخدام كلمة نكبة، التي هي مرادف للكلمة السادسة الكارثة، ولعل هذه الكلمة، هي اولى الكلمات التي نحتها العرب المعاصرون بأنفسهم، من اجل الدلالة على حاضرهم المعاش. وهي مثلما صار معروفا تحولت من صفة الى اسم، وصارت عصية على الترجمة الى اللغات الاخرى، وبذلك تكون كلمة نكبة هي اولى الكلمات - الاسماء التي صنعتها

فلسطين في لغة العرب. بعدها ، ومع تنامي النضال الفلسطيني سوف تدخل كلمات جديدة مثل: الفدائيين والانتفاضة والشباب والشهيد في القاموسين العربي والعالمي.

النكبة، كما جاء في «لسان العرب» لابن منظور هي «المصيبة من مصائب الدهر». واستخدامها في كتاب زريق وكعنوان له، كان محصلة لتحليل الوضع العربي والفلسطيني الذي لم يكن قادرا لأسباب تاريخية: سياسية واقتصادية وثقافية وعسكرية على مواجهة الغزوة الصهيونية. وقد استفاض زريق في تشخيص اسباب النكبة باعتبارها تعبيرا عن انتصار نظام على نظام «سببه ان جذور الصهيونية متأصلة في الحياة الغربية الحديثة، بينما لا نزال نحن في الاغلب بعيدين عن هذه الحياة، متنكرين لها. انهم يعيشون في الحاضر وللمستقبل، في حين اننا لا نزال نحلم احلام الماضي ونخدر انفسنا بمجده الغابر».

لم يغفل زريق في تحليله المسألة اليهودية، «فقضية اضطهاد اليهود قضية عالمية، لا تحل الا بانتشار روح التسامح الديني والاجتماعي في العالم اجمع»، كما لم يتناس الصهيونية بوصفها «الشبكة العالمية المجهزة علما ومالا، المسيطرة في بلاد العالم النافذة، المسخرة كل قواها لتحقيق هدفها في بناء وطن لأبنائها في فلسطين»، لكنه ركز على الكيفية التي يجب ان يرد بها العرب على النكبة. ودعا الى معالجتين، واحدة قريبة المدى تقوم على اعلان ما يشبه حالة طوارئ عربية، والاخرى طويلة المدى تقوم على فكرة الانقلاب الضروري في الحياة العربية، من اجل تحقيق النصر في معركة طويلة الامد.

فكرة الانقلاب، التي ستتحول الى الكلمة السحرية في السياسة العربية، صيغت على ايقاع النكبة الفلسطينية، التي اعلنت ان المشرق العربي لن يعود كما كان قبلها، وان رياح التغيير سوف تعصف في كل نواحي المشرق العربي. دعوة زريق الانقلابية كانت دعوة الى التحديث، ورسالة موجهة في الاساس الى النخب العربية. وسوف يسجل التاريخ العربي الحديث، مع حر ة الضباط الاحرار في مصر وحزب البعث وحركة القوميين العرب في بلاد الشام والعراق، حركة تغيير انقلابية، تطيح الطبقات الاقطاعية، وتؤسس انظمة سوف تفشل هي الاخرى في رد الخطر الصهيوني، وتوقع العرب في هزيمة مروعة عام ١٩٦٧، بعد تسع عشرة سنة من النكبة.

ان ما لم يستطع الفكر القومي استيعابه من نكبة ١٩٤٨، هو انها كانت محصلة اولى لمشروع غزو مديد للمنطقة العربية، سوف يجد تبريراته المتجددة في الحرب الباردة، واكتشاف النفط، ولن ينتهي مع نهاية الحرب بين المعسكرين الرأسمالي والاشتراكي، لأنه سوف يكون نقطة انطلاق لاعلان الامبراطورية الاميركية نفسها سيدة العالم الوحيدة.

لقد اعتقد الفكر القومي ان لحظة ما اطلق عليها اسم الانبعاث العربي قد بدأت مع استقلال بعض دول المشرق العربي في نهاية الحرب العالمية الثانية، وفاته اكتناه مضمون نقده للنكبة، ورؤيته للصراع كحرب طويلة لا يمكن الانتصار فيها الا عبر احداث تغيير جذري في الحياة العربية. فالانقلاب الذي بشر به زريق وعفلق وغيرهما من قادة الفكر القومي، تحول دكتاتوريات وحشية.

لذا لم يأت الرد على النكبة بالانقلاب، مثلما توقع قسطنطين زريق، بل جاء عبر طريق آخر

اكثر آلاماً والتواء، وكان له اسم واحد هو فكرة فلسطين.

فكرة فلسطين هي محور كتاب ادوارد سعيد. رغم ان الكتاب لم يحلل اسباب النكبة، بل قرأها كجزء من تاريخ الغزو الكولونيالي، وقبل افتراض زريق من ان المجتمع الفلسطيني والمجتمعات العربية الاخرى كانت عاجزة عن منع حدوثها، الا انه، وفي اطار رؤيته الشاملة لآلية الغزو، قرأ الرد على النكبة من منظور ضحاياها، ومحاولاتهم بناء صيغة للوجود والمقاومة، تمهيدا لتأسيس وطنهم. اي ان القراءة الفعلية بدأت مع احتلال اسرائيل لكل فلسطين عام ١٩٦٧، ومع بروز المقاومة الفلسطينية وتمأسسها في الحركات الفدائية، وخصوصا «فتح»، في اطار منظمة التحرير الفلسطينية.

القراءة الديناميكية للمقاومة، قادت الى البدء بالتفكير في صوغ الحلول. كان على الصمت الفلسطيني ان ينكسر، ليس فقط عبر تأكيد الهوية، بل خصوصا عبر اقتراح حلول، ترسم للنضال الفلسطيني آفاقه المستقبلية، واحتمالاته الملموسة.

سعيد يتبنى في الكتاب حل الدولتين، وهو الحل الذي بدأت منظمة التحرير بطرحه بعد حرب تشرين ١٩٧٣، متخلية عن اقتراحها الاول (١٩٦٨)، باقامة دولة علمانية ديموقراطية في فلسطين، او مرجئة هذا الطرح على الاقل.

ارجاء الدولة الديموقراطية العلمانية، والتركيز على الاستقلال في الضفة وغزة، يجد مسوغه في ضرورة الدولة من اجل «ان يكتمل تاريخنا كشعب خلال القرن الماضي». وهو لا يُلغي الاقتراح الاول، ولا يقلل من جذريته واهميته، لكنه يضع هدفا ملموساً ينقذ الفلسطينيين من الضياع، ويؤسس لهم دولة.

كان سعيد احد اكبر المدافعين عن مشروع الدولة المستقلة في الضفة وغزة. غزو ١٩٨٢ لم يخلخل قناعته هذه، بل زادها اصرارا. فالدولة هي محصلة مبنى تحليلي رأى في اخراس الفلسطينيين وحججهم والغاء وجودهم، المعضلة الكبرى، التي على الوعي الفلسطيني مواجهتها.

غير انه مع بداية ما سمي بعملية السلام، وخصوصا بعد اتفاق اوسلو، بدأ سعيد حملة ضد الاتفاق لأنه قدم الكثير من التنازلات من دون مقابل، وقام باعادة نظر جذرية في طروحاته، قادته في مقالاته الاخيرة الى العودة الى المشروع الفلسطيني الاول، مع احداث تعديل عليه. اذ بدلا من استخدام مصطلح الدولة الديموقراطية العلمانية، بدأ سعيد في استخدام مصطلح الدولة ثنائية – القومية.

السؤال الاول الذي اود طرحه على مشاريع الحلول الثلاثة، هو: لماذا على الفلسطينيين تقديم الحلول؟ وهو سؤال يطرحه اكثر من طرف ثقافي وسياسي. الاحتلال الاسرائيلي هو المسؤول عن الكارثة التي حلت بالفلسطينيين، وعليه هو تقديم حل لها. اذ ليس من مسؤولية الضحية انقاذ جلادها من ورطته.

السؤال الثاني، هو: هل نستطيع التكلم عن افق للحل، في سياق تحليل الواقع الاسرائيلي في وصفه واقعا كولونياليا؟ هل يمكن «اقناع» المؤسسة الصهيونية بأن تضع سقفا لشراهتها للارض وتعطشها لمحو الفلسطينيين؟ وما هو الثمن الذي يجب دفعه؟

السؤال الثالث، هو عن علاقة الاخلاق بالسياسة، هل هناك حل تاريخي لمسألة فلسطين يمكن ان يُبنى من دون المرجعية الاخلاقية التي تتأسس على العدالة؟

هذه الاسئلة الثلاثة يجب ان توضع في السياق التاريخي، اي عبر تحليل للتجربة الفلسطينية التي وصلت اليوم الى احد منعطفاتها الكبرى مع انتفاضة الاقصى.

لكن في المقابل، يجب ان لا يُنسى درس محاولة التغييب. جوهر المشروع الصهيوني هو تغييب الفلسطينيين، ومحو وجودهم وذاكرتهم وحضورهم. وفي مواجهة هذه العملية المعقدة المستمرة منذ قرن من الزمن، من غير المجدي التساؤل لماذا يقدم الفلسطينيون او عليهم تقديم الحلول؟ الحل لن يقدمه سوى الضحية. هذا ما تعلمنا اياه تجربة مقاومة الابارتهايد في جنوب افريقيا. واقتراحات الحل هي محاولات من اجل ايقاف حمام الدم المستمر. غير ان ما يجب التوقف عنده هو ان جميع الحلول السياسية المقترحة سوف تكون خاطئة او ناقصة. فالحل التاريخي للمسألة الفلسطينية هو حل قائم على العدل والحرية والمساواة. وهذه عناصر لا يمكن توفرها طالما بقيت الصهيونية بأجنحتها الايديولوجية المختلفة مهيمنة على المجتمع والسياسة الاسرائيليين. وعلى الضحايا، لا ان يقترحوا الحل التاريخي فقط، بل ان يكونوا قادرين على الوصول اليه. والحل التاريخي يتضمن ليس فقط حق الفلسطينيين في وطنهم وتاريخهم وذاكرتهم وحاضرهم، اي حق عودتهم الى بلادهم، ولكن ايضا ايجاد حل في المنطقة، للمسألة اليهودية التي برزت بعد انشاء دولة اسرائيل. فمشاكل اليهود العرب وحقوقهم في المواطنة، كانت جزءا من مشكلة تأسيس فكرة الدولة الحديثة في المشرق العربي، اما اليوم فالعالم العربي مواجه بضرورة ايجاد حل لإحدى اكبر المشكلات في التاريخ الاوروبي، التي قامت الحركة الصهيونية بزرعها في المنطقة.

الحل التاريخي بعيد المنال، ولن يكون في استطاعة الفلسطينيين والعرب طرحه قبل احداث تغيير جذري في مجتمعاتهم وبناهم الثقافية والسياسية. لذا فان الحل المطروح، وهو حل سياسي وليس تاريخيا، اي حل انشاء الدولة الفلسطينية المستقلة الذي يشكل جوهر المشروع السياسي لانتفاضة الاقصى، ناقص، ويجب ان لا ينخدع احد به او يخدع نفسه. انه بداية الحل التاريخي وليس نهايته. اما اذا نجح اليمين الصهيوني المتحالف مع اليمين الاميركي في اسقاطه، فان ذلك سوف يعني ان فلسطين والمنطقة سوف يبقيان طويلا في نفق الهول والدمار.

الدولة ثنائية القومية، او الدولة الديموقراطية العلمانية، مثلما اقترح سعيد في كتاباته الاخيرة هي تتويج لمسار تاريخي، وامتصاص بطيء للضربة الصهيونية التي تواجهها فلسطين.

المأزق الذي يكشف عنه ادوارد سعيد هو مأزق التاريخ والاخلاق، وهما مسألتان اكثر اهمية وخطورة من ان يناط بالسياسة وحدها حلهما، انهما مشروع ثوري جذري، لا يستعيد فيه الفلسطينيون والعرب حقهم في السرد والحكاية فقط، بل يشرعون بموجبه في صناعة تاريخهم داخل سياق مقاومة الامبراطورية وقيمها القائمة على عبادة الهي القوة والمال.

وسط الدم الفلسطيني الذي يسيل، والمأزق السياسي الذي تختنق فيه المنطقة، هناك امر ايجابي اساسي يجب ان لا يتناساه احد، لقد شرعت الضحية في الكلام واستعادت حقها في سرد حاضرها. هكذا تبدأ الاشياء وتعود فلسطين الى تاريخ العالم الذي طردت منه.



إدوارد سعيد ، التحية لك

محمد بنيس

(١)

عندما قرأت نبأ وفاة إدوارد سعيد، ظللتُ للحظات صامتاً في مكاني. لم تصدُرْ عنّي حركة. حتى الأنفاسُ أحسستُها متجمّدة. النبأ وحْدَه أكبرُ منْ صمْتي. إدوارد سعيد. وأنا أثبتُ النظر إليه. في حياة رافقتُهُ فيها، قريباً، بعيداً. صمتٌ يسري في الجسد كلّه. عيْنان تائهتان. والصمتُ الذي يطول. لا كلمةٌ، ولا حركة. شيءٌ أكبرُ من الحزن، وأكبرُ من الألم، وأكبرُ من البكاء هذا الصمت. هو ذا إدوارد يُغادرنا. يُغادر زمناً عاشَه بالمعْرفة وبنَبالَة المُقاومَة. موتُه جعلَني أستعيدُ معْنَى الموت، دونما قُدرة على فهْم الموْت. لحظاتُ الصّمت لم تتوقّف بسهُولة. ربّما لم أكُن أرغبُ في العودة إلى صحْوي. صمتٌ هو النزول إلى الطبقات المحجُوبة من حياة. إلى التّيهان بين مناطق الزمن الذي رافقتُ فيه إدوارد سعيد، قريباً، بعيداً.

حقّاً، رافقتُه منذ شبابي، في بداية السبعينيات. مذ ١٩٧٢، عندما نشرت «مواقف» في عددها المزدوج ١٩/ ٢٠ أولَ مقالة قرأتها له عن العالم العربي بعنوان «التمنُّع والتجنُّب والتعرُّف». إحدى وثلاثون سنة. حياةٌ بمنعرجاتها اللانهائية. أعود وأقرأ كلمة نيتشه في تصدير المقالة ذاتها «في المرض يكْمن الجوابُ عندما نميلُ إلى الشك بحقّنا في القيام بالمهمّات الملقاة علينا». لم أكن آنذاك أعرفُ اسم إدوارد سعيد. مقالةٌ أولى بوعي نقدي فاتن، في مرحلة الاعتزاز بالانتماء إلى الوعي النقدي. معلّمٌ جديد. هكذا اتضح لي فور الانتهاء من قراءة المقالة. ثم تلاحقت المقالات في كلّ من «مواقف» و«الكرمل»، ابتداءً من عددها الأول، الصادر في شتاء ١٩٨١، وقد نشرت له «الإسلام والغرب».

محمد بنيس، كاتب وشاعر مغربي

أثناء زيارتي الأولى إلى بيروت في ١٩٧٩، دار الحدث بين إلياس خوري، محمود درويش وأنا عن إدوارد سعيد. تلك كانت اللحظةُ الأولى التي أتقاسم فيها الحديث مع قريبين لإدوارد سعيد. وبعد سنتين، كنّا جماعة نزور إدوارد سعيد في بيته بنيويورك. إلياس خوري، عبد الكبير الخطيبي، حليم بركات وأنا. فرحُ الاستقبال والحوار الفوري. الشرق والغرب، الحرب اللبنانية، الثورةُ الفلسطينيةُ، أعلامُ الثقافة البنيوية من رولان بارت وميشيل فوكو إلى دولوز ودريدا مع حديث عن سويفْتْ و«الاسم العربي الجريح» لعبد الكبير الخطيبي. لقاء أول أحسستُ فيه أن الاقتراب من إدوارد سعيد فرحُ حقيقي. وفي مرة ثانية كان لنا اللقاء بمقرّ اليونسكو بباريس. كانت المناسبةُ هي المشاركة في ندوة عن الأدب الفلسطيني. محمود درويش، سليم بركات وأنا إلى جانب إدوارد سعيد، برؤية تختلف عمّا كان دائماً يُراد للأدب الفلسطيني، في الحوار حول فلسطينية أو أدبية الأدب الفلسطيني. وعلى الهامش كان لنا الحديث عن الحياة العربية والثقافة الفرنسية. ولم يكن إدوارد سعيد ينتهي من جلسات الندوة حتى ينطلق صوب مواعيده مع أصدقائه الباريسيين. جيل دولوز فيما أذكر. لمدة يومين كنا نتبادل الآراء والأفكار. جديةٌ لا تفارقها الدعابةُ والمَرح.

(٢)

عندما زرتُ إدوارد سعيد في نيويورك لم تكن ترجمةُ «الاستشراق» صدرَتْ، بعد، في الفرنسية. كان عليَّ أن أنتظرَ سنةً أخرى. كتابُ «الاستشراق» (بتقديم تزفيتان تودوروف) كان أولَ كتاب أقرأه له. لم يكن صدور الكتاب في فرنْسَا، ولا كانت قراءتي له حدثاً عادياً. آنذاك اهتزت الخطاباتُ المحافظة بعد قراءتها لهذا الكتاب. ولأول مرة كان الغرب المحافظُ، الاستشراقي، في مواجهة خصم من داخل الثقافة الغربية. قراءةٌ نقدية تعتمد تحليل خطاب يُهيْمنُ بمنطقه واستفراده بالسلطة المعرفية، في المؤسسة الأكاديمية والسياسية. هزة لن تتوقف. وجميع الدارسين للعلاقات بين الشرق والغرب، بين العالم الإسلامي والغرب، يجدون أنفسهم مع أو ضد «الاستشراق». عربياً، لم أكن قرأت كتاباً، بعد كتاب «الإيديولوجية العربية» لعبد الله العروي، أو كتاب «الاسم العربي الجريح» لعبد الكبير الخطيبي، يماثل القيمة المعرفيّة والنقديّة لكتاب «الاستشراق». لم أكن قرأتُ الكتبَ النقدية الأدبية التي كان ألفها إدوارد سعيد. وكان كتابُ «الاستشراق» مفتتحَ زمَن وعْيٍ جديد.

ثم توالت القراءات. كتابُ «العالَم، النص والنقد» الصادر سنة ١٩٨٣ عن منشورات جامعة هارفرد، المؤلف بين النظري والتطبيقي، بين الشعر والرواية، بين الأدب والخطاب الاستشراقي، مواصلةٌ للقراءة. والدراسات بدورها تُنشَرُ بين حين وآخر بالعربية.

تبين لي آنذاك أن خطابَ إدوارد سعيد قائمُ الذات، وهو نموذجٌ معرفي له منزلةُ الأعمال الكبرى في القرن العشرين. وهو إلى ذلك يُجيب على أسئلة مباشرة تخصّ علاقة العربيّ بالغرب، أو العالم الإسلامي بالغرب. بوضوح نظري متفرد وبقدرة مبدعة على التحليل والنقد، كان هذا

الخطاب ينتقل من الجامعة إلى الحياة الثقافية الدولية. وفي كل مرة كنت أدرك خسارة الثقافة العربية في عدم مجاراتها لأعمال إدوارد سعيد، بالترجمة والاستقبال في إعادة بناء أو إنتاج الخطاب.

وفي سنة ١٩٨٦ قرأت لإدوارد سعيد ما كنت فقط أسمعه عنه. عالَمٌ جديد. الموسيقى. في العدد الحادي عشر من مجلة «الرسالة الدولية»، التي كانت تصدر في أوروبا بعدة لغات، وكنت من المواظبين على قراءتها، صادفتُ ملفاً عن الموسيقى وضمنه مقالةٌ لإدوارد سعيد بعنوان «البيانُو الهَام» عن عازفي البيانو، وتتخلّلها قصيدة للألماني إنْسَنْسبرغَرْ عن فردريك شوبان. تلك المقالة، التي أعدتُ قراءَتها مرّات، جعلتني أمام أحد كبار نقاد الموسيقى في العالم. متابعةٌ متأنّية، صبورة، من بلد إلى بلد، لعزف أعمال موسيقية، ترسُم بدقّة صورةَ الناقد (والعازف) الموسيقيّ الذي نجهله. حُبي للموسيقى ومعرفتي لبعض أعلامها، جعلا من قراءتي لهذه المقالة درساً فنّياً يصعب نسيانه، كما حرضتني على متابعة دراسات له أخرى عن الموسيقى، ولربما كان من أبرزها ما كتبه عن الطابع الاستشراقي لأوبرا «عايدة».

(٣)

خلال ذلك كلّه أخذَ وجهٌ آخر يبرز لإدوارد سعيد. وجهُ الفلسطينيّ، المقاوم بفكرته وكتابته لأجل فلسطين؛ ووجهُ المثقف المنفيّ. وجهان أصبحَا لديَّ متلازمين. كتاباتٌ رافقت الاحتلال الإسرائيلي والقضية الفلسطينية، بالتحليل والنقد. وكان رفضه لاتفاقية أوسلو (وكان محمود درويش رفضها بطريقة أخرى) بداية دفاعٍ عن فكرةٍ لدولة فلسطين المستقلة، بقيادتها ومؤسساتها الديمقراطية. فكرةٌ تزامنَتْ والنقدَ المواكبَ للمواقف الإسرائيلية والصهيونية والأمريكية، التي كانت تُرغم الفلسطينيين على التخلّي عن فلسطين وتُرغم المقاومين على التخلّي عن المقاومة. نقد كان له وقعه الفاعل في الإعلام الأمريكي وفي الإعلام الغربي والعربي. وهو ما أوجب الانتباه إلى كلّ ما يكتبه إدوارد سعيد بخصوص الصراع العربي الفلسطيني. ومن فضائل هذا النقد أنه كان يُخاطب الغربَ من داخل وخارج منطق الغرب ذاته. كانت كتاباته موثّقة، خبيرة بالتفاصيل، وهي في الوقت نفسه عليمةٌ بالتاريخ الغربي وتاريخ اليهود وتاريخ القضية الفلسطينية. وهذه كلّها مكتوبة بلغة بالغة الدقّة والذكاء، ولا تتنازل عن حق الفلسطينيين في بناء دولتهم المستقلة، الديمقراطية، إلى جانب الدولة الإسرائيلية.

أما وجهُ المثقّف المنفيّ وثقافة المنفى، فهو إدراكٌ نادراً ما نعثُر عليه في كتابات عربية أو غربية. تجربة الحياة في أمريكا لم تجعل من إدوارد سعيد أحدَ السُعداء بالحياة خارجَ بلده، فلسطين. إنها الحياة التي كانت مصدرَ قلقٍ دائماً فيما هي كانتْ عاملاً على التكوين والتفاعل واقتحام الموانع. بتلك الكتابات كنتُ أتأمّل وضعية المثقف في زمننا ووضعية الحياة في المنفى العربي. لهذا المنفى تاريخه الخاص في العصر الحديث بالنسبة للعربي، أكانَ خارجَ الوطن أم داخلَه. بل هو منفىً رافق التحديث الثقافي العربي، وكان من مقدمة شروطه، ونحن نظل نعيشه بمستويات نفضّل الصمت عنها أو تجنّب تحليلَها. إدوارد سعيد كان يملكُ من التجربة ما تنفتحُ له

سبُلُ التحليل. وهذا ما أعطى لكتاباته عن المنفى الثقافي أهميةً قصوى في تحليل الوضعية الثقافية لكاتب مفكّر لم يتخلّ عن استكشاف الأبعدِ في هذه الوضعية.

(٤)

إدوارد سعيد من بين هؤلاء الكُتّاب الذين بلغُوا، بموسوعيتهم وصرامتهم وأُفقهم المفتوح على حقول متعدّدة، مرتبة المفكّر. وهو لذلك كان من أكبرَ من علّموني في حياة ثقافية، وقرّبُوني من تعلم أسلوب التخاطب مع الغرب في الآن ذاته. كان يعيشُ في أمريكا ولكنني كنت على الدوام أقرأه، بحرصٍ خاص، بالنظر إليه كمعلّم يقيم قريباً مني. قراءةُ دراساته، التي كانت تصدر في مجلة «الكرمل»، أو مقالاته الخاصة بالمتابعة المباشرة للقضية الفلسطينية في جريدة «الحياة»، أو محاضراته التي تُنشر في فرنسا، كلّها كانت ذاتَ مرتبة واحدة لا تتغير. إنها صادرة عن مفكّر عارف ومُقاوم في آن. لا مجال للتشويه ولا للتعميم ولا للادّعاء. معرفةٌ راسخةٌ وموقف يظل هو هو، مهما انسدّت طرقُ الوعي النقدي، أو تحاملت أطرافُ إسرائيلية وصهيونية وأمريكية، ومهما ارتابتْ في كتاباته القيادةُ الفلسطينيّة.

هذا هو الدرسُ الكبيرُ لمعلّم لم يقرأه العالم العربيّ، ولم يعرف بعدُ ما أعطى للشعوب العربية والإسلامية. ولا بُدّ أن يبقى الدرسُ بعيداً عن الإدراك في حياة ثقافية عربية عرفنا فيها، خلال هذه العقود الثلاثة، نكراناً لمبدأ المقاومة، ومُسايرة للمؤسسة الغربية والعربية، على السواء. إنه درس المثقّف النقدي، الذي يضعُ فاصلاً نهائياً بينه وبين الامتياز، هذا المرض الذي أصاب طائفةً من المثقفين العرب، في العالم العربي أو في الغرب. ففي الوقت الذي كان لإدوارد سعيد ما لم يتوفّر لأيّ مثقف عربيٍّ من سلطة في المؤسسة الأكاديمية الأمريكية، وفي الإعلام الغربي لكي ينالَ ما يشاء من الامتيازات، اختار الطريق التي تعلّمها من الثقافة النقدية الغربية ذاتها. أعْني طريقَ المقاومة، طريقَ الهامش. ولكنه الهامش الفاعل الذي من دونه تنتفي الثقافة وينتفي دورُ الكاتب في كل مكان وزمان.

(٥)

هل أقولُ سلاماً أم أقولُ وداعاً؟ إدوارد سعيد أكبرُ من السَّلام وأكبرُ من الودَاع. سعادتي هي أنّني عشتُ في زمن الكبار. وإدوارد سعيد أحدُ هؤلاء الكبار، الذي تعلّمت منهم كيف أطرح السؤال عن الانتقال من زمني إلى زمني، وكيف أبقى مخلصاً لما تعلّمتُ منهم، رغم أن كل ما يحيطُ بنا في العالم العربي يقدّم الهبات أو الخيبات حتى تندَم على ما تعلّمتَ وما كُنْتَ فعلتَ.

إدوارد سعيد، التحيةُ لكَ، أكتب. ففي التحيّة الحياةُ. التحيةُ هيَ المحافظةُ على وديعَتك التي أودعتَها لدى كلّ من يزال مؤمناً بأن المقاومة هي ما نملكُ، وبأن الوعيَ النقديَّ هو الطريق. كتاباتك ومواقفك علّمت كثيرين ممن لا نعرفهم، لأنهم اليوم في كلّ مكان من العالم. إنهم قليلون، معزولُون، وهُم مع ذلك بفكرك ومواقفك يواصلون طريق المقاومة. أبجديةُ من أعطوا للبشرية، عبر تاريخها الحضاري، ما تستحقّ به الإقامة على الأرْض.



إدوارد سعيـد
ذاكـرة ليست للنسيان

محمـد شاهين

حملـت معي ذات يوم كلمتين بالإنجليزية إلى المرحوم إحسان عباس، بغيـــة الحصول على ترجمة لهـما تكون خارجــة عن الحرفية والقاموسية. كانـت الكلمتـان هما: “magnanimous indignation”، وقد وردت الكلمتان في تقديم لصديق إدوارد سعيد هو «كرستوفر هتشنز»، صدّر به مجموعة مقالات كان إدوارد قد كتبها عن الحرب والسلام، وظهرت في كتاب عام ١٩٩٥. وكان «هتشنز» قد استعار العبارة من «كونراد» الروائي المفضل لدى إدوارد سعيد. وجد كونراد في هاتين الكلمتين تعبيراً صادقاً عن إعجابه بالروح الوثابة التي يتحلى بها صديقه «جريهام»، ثم استعار هتشنز بدوره الكلمتين ذاتهما ليصف بهما روح إدوارد سعيد وشخصيته المناضلة. وفي الحال قدم إحسان عباس الترجمة: «أنَفَة شامخة». وعندما حدثته عن السياق أضاف إحسان عباس قائلاً: يمكنك أن تضيف إلى العبارة كلمة «نبيلة» لتصبح «أنفة شامخة نبيلة». هذا هو إدوارد سعيد في كلمتين أو ثلاث، أنفة شامخة نبيلة في عالم الفكر، وذاكرة ليست للنسيان (مع الاستئذان من محمود درويش).

من بين الكلمات الكثيرة المؤثرة التي قيلت في رثاء إدوارد سعيد، كانت كلمة عبد الوهاب بدرخان نائب رئيس تحرير صحيفة الحياة، وقد ظهرت الكلمة بالعربية والإنجليزية، وفيها يأسى عبد الوهاب على هذا العالم (ربما على الموت بشكل خاص)، لأن إدوارد قدم للعالم أكثر مما قدم العالم له. ويعجب عبد الوهاب من الشفافية الرائعة التي واجه إدوارد بها العالم، الذي ما كان ينبغي له الرحيل عنه قبل أن تهتز أركان الباطل فيه وتنهزم. ولعل في ما قاله عبد الوهاب بيت القصيد بالنسبة لإدوارد سعيد، إذ إن إدوارد كان يسعى دائماً إلى أن يكون العالم هو السياق

أستاذ الأدب الإنجليزي في الجامعة الأردنية.

الرئيس لكل النظريات والفلسفات، وكان أول من أهاب بنقاد العالم أن يعرضوا عن التنظير والمجردات والعموميات. وقد سجل ذلك في كتابه النقدي المعروف «العالم، النص، الناقد» (١٩٨٣)، الذي أصبح نبراساً يهتدي به النقاد. وأكد إدوارد في كتابه ذاك أن كل معرفة يجب أن تصب في مسارات حياتنا، وأسقط الأبراج العاجية ومعها كل من اختار أن يطل منها على العالم. وكأن عبد الوهاب أراد أن يقول، دون أن يفصح، أن عالمنا هذا إنما هو عالم ضائع لا يريد أن يرسو على بر الأمان بعد أن رزقه الله بقبطان يقود سفينته.

ومن كلمات التأبين الأخرى اللافتة، كانت كلمة «جاكلين روز» صديقة إدوارد سعيد وأستاذة المسرحية في جامعة لندن، والتي سبق لها أن أخرجت فيلماً لمحطة (بي بي سي) عن الفلسطينيين، وظهر فيه إدوارد سعيد. تقول جاكلين روز في كلمتها التي نشرتها صحيفة الأوبزيرفر: «لقد تجنب إدوارد سعيد دائماً الانسحاب إلى عالم الألم الفردي، وآثر أن يحمل صليب آلام الناس في هذا العالم أينما وجدوا، بغض النظر عن أديانهم وأعراقهم وانتماءاتهم». وقد ذكر «بارنباوم» الموسيقار الإسرائيلي المشهور أن إدوارد سعيد يمثل قوة أخلاقية هائلة، ولم يكن بارنباوم يعني بهذه القوة مفهوم السلطة بالطبع، بل مفهوم القوة الروحانية.

لقد امتلك إدوارد سعيد، (والحق أن نقول «يمتلك» لأن كتبه هي صاحبه الملكية)، صوتاً فريداً هو من نتاجه هو، وعلى نحو لا يحاكي أو يعيد إنتاج أي صوت آخر، وهو الذي ما فتئ يحث الناس والمبدعين منهم على وجه الخصوص على أن يكونوا من نتاج وإبداع أنفسهم، لا يقلدون أحداً، ولا يكررون نمطاً مألوفاً. وعندما نتأمل صوت إدوارد سعيد، فإن الذاكرة تستدعي عدداً هائلاً من الأصوات المختلفة التي تندغم في شكل دوامة (Vortex) ، أو تتمركز في حزمة (cluster) لتشكل معاً صوت إدوارد سعيد بل جزءاً منه. فكأنما صوته يضم صوت مانديلا، وصوت غاندي، وصوت جيفارا، وصوت مارتن لوثر كنج، وصوت فانون الذي أعجب به إدوارد على نحو خاص، وأصواتاً أخرى كثيرة يضيق عن ذكرها المقام. ولعل من أبرز سمات إدوارد هي: قدرته على قراءة الشخصيات الخيالية في الأدب الغربي وإعادة إنتاجها من جديد على نحو يجعلنا نقرؤها من خلال الأجندة الخفية للكتّاب الذين رسموها أصلاً في رواياتهم من أجل الترويج لثقافة الإمبريالية. بل إن إدوارد يكشف لنا كيف سعى أولئك الكتّاب إلى إيهامنا بشرعية الإمبريالية، من خلال تسويق فكرة الليبرالية الإنسانية للحضارة الغربية، ومن ثم قبولها بوصفها قيماً وأخلاقاً ثابتة لا تقبل الشك ولا المساءلة، حتى ينتهي بنا المطاف إلى استقبال الثقافة الغربية، والاحتفاء بها بوصفها حضارة عليا جاءت إلى هذا العالم لتصلح من حال بربرية الأمم الدنيا من أفارقة وعرب وهنود وغيرهم.

عندما ظهر كتاب إدوارد سعيد عن الموسيقى تسلمت نسخة منه بعث بها إدوارد إليّ مهدياً، وبدأت على الفور بتصفح الكتاب مع خلفية متواضعة جداً عن الموسيقى، ولم يسعفني في الأمر إلا ما تذكرته من قصيدة إليوت المعروفة: «أغنية العاشق بروفروك»، إذ أدركت على الفور كيف يقرأ إدوارد الأدب وينتجه من جديد. فهو مثلاً من المقدرين للشاعر إليوت، لكنه لا يتوقف

أبداً عند إنجاز إليوت. وإذا ما تأملنا شخصية بروفروك على سبيل المثال، فإننا نراه ينتجها من حيث توقف إليوت ويدفع بها خارج أسوار الاستطيقية إلى فضاء العالم الرحب الذي حرّمه إليوت على الشخصية الخيالية «بروفروك»، والتي جسد إليوت من خلالها شاعريته.

أولاً: من هو بروفروك؟ إنه إنسان يجد نفسه رهين أكثر من محبس، يريد أن يعترف بما يعتمل في نفسه، وأن يتخذ قراراً بذلك، ويريد أن يبوح للناس بأسراره، لكنه يحجم عن ذلك مع إحساسه المتعاظم بالعجز عن التعبير. وتكون النهاية: محض «مونولوج داخلي» حين لا يجد بروفروك سوى نفسه يشكو إليها شجو نفسه، لأنه يدرك أن العالم ينظر إليه بمنظار يختلف عن حقيقته كما يراها هو في نفسه. إنه ينظر بفزع إلى العالم الذي يصنفه بطريقة خاطئة، فكيف إذن يشرح نفسه للعالم ويصرخ في وجهه محتجاً على نظرة العالم إليه؟ إن أكثر ما يؤرق بروفروك هو وعيه لأزمته على نحو يزيد في أرقه. ولو أنه كان يجهل ما به لهانت مصيبته. وعلى هذا النحو تمسرح القصيدة وعي بروفروك لعجزه ومعرفته به. إن بروفروك يرغب في أن يغني ولكنه يخشى أن يفعل ذلك. وتنتهي القصيدة بمفارقة قوية عندما يسمع جنيات البحر يغنين للبحارة وليس له. وبهذا يجد بروفروك نفسه منفياً من العالم، ويبقى السؤال: من هو المتسبب بذلك؟ ويعلق «ديفيد مودي» ناقد إليوت المعروف بقوله: إن من هو مثل بروفروك لا يستطيع أن يعشق في عالم ينكر الحب، ولا أن يغني في عالم يتنكر للغناء، لكن «مودي» يستطرد قائلاً: إن الجحيم لا يتمثل في الآخرين، على حد قول» سارتر»، وإنما يتمثل في تصديق انطباعات الآخرين وتصوراتهم الوهمية عن حالنا الذي يجهلون حقيقته.

ثانياً: كيف يمكننا أن نتصور إدوارد سعيد وهو يعيد إنتاج موقف بروفروك؟ إن كل عجز عند بروفروك يتحول إلى قوة عند إدوارد سعيد. ويحول إدوارد المنفى من مكان خارج العالم إلى مكان في داخل العالم، ويمتلك من الشجاعة الخلقية والمعنوية ما يجعله يتحرر من مشاعر الخوف والعجز والوجل، لكونه يدرك أن الحواجز بين البشر وهمية، حيث إننا نعيش في عالم لنا جميعاً ينبغي أن تكون الحياة فيه شراكة، وليس هيمنة عرقية ولا دينية أو أصولية. وقد اعتقد إدوارد سعيد جازماً أن العيش في هذا العالم لا يتحدد بالعلاقة بين الحاكم والمحكوم، ولا بين الظالم والمظلوم، ولا بين القاهر والمقهور، ولا بين المستعمر والمستعمَر، ولا تحدده تلك المنظومة التي تدعي أن البقاء للأصلح. وكانت صيحة إدوارد سعيد التي أطلقها في وجه العالم هي أن الطرف الأول في هذه الثنائيات المتضادة لا يحق له أن يستمر في هيمنته على غيره، وأن الطرف الثاني لا ينبغي له السكوت على ما هو فيه.

أين يكمن سر الكارزما التي يتمتع بها إدوارد سعيد؟ إنه يرفض بداية أن ينقسم العالم إلى غالب ومغلوب، ظالم ومظلوم، مهيمِن ومهيمَن عليه، مستعمِر ومستعمَر، مغتصب لفلسطين ومطرود من وطنه فلسطين، سيد وعبد، أبيض وملوّن، إلى آخر ذلك من المتوازيات المتناقضة أو كما سماها فوكو: (Binary oppositions) . وهو لا يكتفي بدراسة صورتها ووضعها بطريقة فلسفية وفكرية، بل إنه يرينا الأذى الذي يلحق بالعالم ومن فيه جرّاء هذا التباين، ويبين كيف أن

هذا التقسيم لا يخدم إلا الشر. وباختصار، فإن إدوارد سعيد يوضح لنا أن ما ألفناه من تقسيم لهذا العالم، وما رضينا به مكرهين أو العكس ما هو إلا من قبيل التعود على أمر بعيد عن الصحة، وأنه لا بد من تقويم الاعوجاج الذي أصبح نمطاً نعايشه دون تأمل لطبيعته الفاسدة أصلاً، وللأساس الخاطئ الذي يقوم عليه.

إن مساءلة الواقع تشكل أول خطوة على درب التغيير المنشود في هذا العالم. ومن أفضال إدوارد سعيد على هذا العالم الشقي أنه دفع به إلى المساءلة بجرأة وموضوعية. وهناك عبارة في كتابه عن المثقف كان قد نحتها وأدخلها في الخطاب الفكري وهي: «قل الحقيقة في وجه السلطة» Speak the truth to power، وفيها مطالبة للمثقف بأن يشهر سيف الحقيقة في وجه السلطة، مما يستوجب تسلحه بالخيال صاحب السلطان الحق، وتخليه عن المصالحة التي تضيع من خلالها الحقيقة. وفي كتيب صغير كتبه ناقد هندي وظهر حديثاً يقول الكاتب: إن إدوارد سعيد قد صنع من الخيال انتفاضة الجهاد المقدس، واستخدم كلمة انتفاضة الجهاد بالعربية. وعندما سألت الجزيرة إدوارد ذات مرة، في مقابلة معه، عن رأيه في استخدام قوة السلاح، أجاب بكل تواضع أنه رجل فكر. ولو تنازل شيئاً عن تواضعه لأجاب أنه منتج أفكار لا أسلحة، ولو تعددت أنواع الكفاح فهي في النهاية واحدة. ومع ذلك لم يسلم إدوارد من هجوم وسائل الدعاية الشريرة التي ألصقت به سمة «البروفيسور الإرهابي»، قبل وبعد رمي الحصى على بوابة فاطمة إثر انسحاب إسرائيل من جنوب لبنان.

إن الخيال لا ينصرف عند إدوارد إلى تأمل الآلام، كما هي الحال عند بروفروك الذي يصطدم بجدار العالم السميك، بل إنه يتخطى كل الجدران ويدخل العالم غازياً دياجير الظلم بمشعل الأفكار الخالدة. ولقد نال إدوارد سعيد إعجاب العالم عندما وضع مؤسسات الغرب الفكرية تحت المجهر، وجعلها بالضرورة تسائل نفسها وتعيد حساباتها من خلال منطقه الفكري الذي قدم له عرضاً في كتابه (الاستشراق).

لقد قوض إدوارد سعيد بخياله الخصب وأفكاره النيرة أركان مشروع الغرب التنويري، هذا المشروع الذي قوامه العقل والليبرالية الإنسانية التي سوقها على العالم، على مدى قرون من الزمن، على أنها دعائم حضارة إنسانية خالدة. وكان من أبرز دعاة هذه الليبرالية الشاعر الناقد الإصلاحي «ماثيو أرنولد»، الذي عرّف الأدب (ويقصد الغربي منه) على أنه خير ما أنتجه العقل البشري في ميادين الفكر والعاطفة. وقد امتدت هذه المقولة إلى القرن العشرين حتى تبناها عدد من مشاهير الأدباء وعلى رأسهم «إليوت» الذي اعتقد أن الأدب الغربي منذ «هومر» وحتى اليوم إنما هو إنتاج عقل متميز. وكل ما يستطيع القارئ أو الناقد أن يفعله - مهما كان متميزاً - هو أن يحاول فهم هذا الأدب ونقله دون محاولة التعدي على قدسيته. وبهذا يظل الأدب محصوراً في كاتب متميز، وناقد أو قارئ أقل تميزاً تكون مهمته إعادة محاكاة الأدب الأصيل في حدود تميزه وقدسيته المعهودة. وكان رد فعل إدوارد سعيد على هذه المنظومة قبل ما يقرب من ثلاثة عقود، هو إصداره لكتاب أحدث دوياً هائلا في عالم الأدب والنقد رغم حجمه المتواضع،

وأصبح منهجاً لكبار النقاد والمفكرين. وكان فحوى الرد أن الناقد مثل المؤلف منتج للأدب لا معيد لإنتاجه، وأن الناقد الكفء إنما هو مؤلف جديد. وهكذا توسعت المقولة، وأصبح الناقد قارئاً متميزاً يعيد إنتاج النص. ولا يزال العالم يعترف بفضل إدوارد سعيد في ربطه المحكم الذي أوجده بين الأقانيم الثلاثة: العالم، والنص، والناقد، والذي أصبح عنواناً لكتاب مثّل ولا يزال منعطفاً هاماً في عالم الأدب. ويبدأ الكتاب بمقالة تشرح مكانة النقد الدنيوية وتحرره من موقعه المقدس التقليدي الذي ظل قابعاً فيه ردحاً من الزمن غير يسير، ثم يتبع المقالة بيت القصيد في مقالات الكتاب الذي يبدأ بالعالم ثم النص، ويخلص أخيراً إلى الناقد. ويضم الكتاب مقالة تنبه الناس إلى قيمتها مؤخراً، وهي «النظرية تتجول« ، (Theory travels). ولو أردنا تقديم ترجمة لا تخلو من الحذلقة لقلنا إن النظرية رجلها في الركاب على الدوام. وتهدف هذه المقالة إلى بيان العلاقة الحميمة بين النظرية أو النقد النظري والعالم، أو بعبارة لا تخلو من الإبهام، إن النظرية ترتكز على ديناميكيتها في العالم وقدرتها على التفاعل مع المعاش فيه. ومن هنا يرفض إدوارد سعيد قدسية النص المتمثلة في ثباته وجموده ومرجعيته المطلقة التي لا تقبل التساؤل.

لقد رفض إدوارد سعيد المطلق أو المقدس أو الثابت أو الإنساني المجرد، لأنه يرى فيه إنكاراً للعقل البشري وللإنسان الفاعل والعالم المتجدد معاً. لم يكتف إدوارد سعيد إذن بالنظري أو المجرد أو المطلق من المعرفة كما فعل عدد كبير من المفكرين والفلاسفة، بل رأى أن قيمة المعرفة يجب أن تؤتي ثمارها في العالم المتعطش لها، وذلك من أجل أن تنقذ العالم من امبركالية نفعية يكون عمرها في العادة قصيراً بسبب من غياب قوة المعرفة عنها. ويواصل إدوارد سعيد كشف النقاب عن الأجندة الخفية التي تنطلق منها الثقافة الغربية، ففي كتابه «الثقافة والإمبريالية»، يبين لنا كيف أن الرواية الغربية هي في الأصل نتاج ثقافة استعمارية أنتجت أصلاً من أجل مباركة الاستعمار. فالمعرفة التي تحتويها تلك الرواية (وتاريخها أيضاً) يشكلان سلطة هيمنة تظللها الليبرالية الإنسانية الغربية وتحميها وتسوقها على من استضعفهم الغرب وأيقن أن ثقافته إنما هي سهم شرعي لا بد من تسليطه على من هم أقل ثقافة.

وفي سياق الحديث عن المعرفة والسلطة والخطاب، لا بد وأن نذكر «فوكو»، الفيلسوف الفرنسي، صاحب الريادة في دراسة عناصر هذا الثالوث، والذي أصبح مرجعية هامة في الفكر الغربي في النصف الثاني من القرن العشرين ولا يزال يشكل إطاراً للحديث عن موضوع المعرفة والسلطة وما بينهما من خطاب. والمعروف أن إدوارد سعيد قد تأثر كثيراً بأفكار فوكو. لكن، يجب أن لا يغيب عن البال أن إدوارد ينتج فوكو بطريقة تجعل الفكر العالمي المعاصر، يعترف بأصالة إدوارد سعيد الذي يقدم لنا في النهاية فوكو جديداً غير ذاك الذي عرفناه في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي. وأي حديث عن إنجاز إدوارد سعيد الثقافي يتطلب منا وقفة مع فوكو، وأهم أفكاره التي كان لها أثر في تكوين فكر إدوارد سعيد.

أولا: في ميدان المعرفة أو ما يسميه فوكو «أنظمة الفكر» (Systems of thought). لمع اسم فوكو عندما قام بمعارضة الأفكار السائدة في أوروبا في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي،

وأهمها البنيوية التي تنادي بوجود نظام لغوي مستقل تقريباً عن الإنسان الذي يقوم بإنتاج اللغة، بينما ترتكز المعرفة على التعرف إلى تراكيب هذا النظام. وعلى النقيض من هذا النظام ما تقدمه الفونولوجية التي تستبدل هيمنة النظام أو الإنتاج اللغوي بهيمنة المنتج وتعطيه حق المعرفة والتصرف بها، (يضاف إلى ذلك الهرمونوتيكية). وغني عن القول: إن فوكو يتجاوز في هذا السياق الليبرالية الإنسانية وما تقدمه من معرفة تقوم على عقل كوني يكمن وراء معرفة الإنسان السطحية، فيها استمرارية تاريخية ترتبط بروح العصر (Geist) التي توثق الرباط بين المراحل الزمنية في التاريخ، مما يجعلنا ننظر إلى التاريخ وكأنه نتاج عقل كوني يسير بنا نحو التقدم. ويعارض فوكو في الوقت ذاته المبدأ الأساسي عند «هسرل»، الذي يولي أهمية لحرية الأفراد في تشكيل معرفة جديدة من مادة الحياة الخام التي شكلتهم أصلاً بدلاً من مبدأ الروح المجردة (Geist). أي أن فوكو يرفض سلطة التاريخ التي ينتزعها من مبدأ الاستمرارية وسلطة الفرد التي ينتزعها من حريته كردة فعل على تهميشه في التاريخ. وقد عُرفت أو عرِّفت ردة الفعل هذه بالفونونولوجية التي يرجع أساس فكرتها إلى «هيجل« ، تلك الفكرة التي تطورت فيما بعد على يد هسرل، وأنتجت الوجودية التي تزعمها «سارتر«- ، هذا المفكر الذي يقدم لنا الحرية الوجودية وهي تتكافأ مع الأحوال الاقتصادية السائدة في التحليل الماركسي.

باختصار، يعرض فوكو عن فكرة السلطة التي يمتلكها التاريخ، وخصوصاً الرسمي منه، وعن انتقال السلطة من جهة أخرى إلى الفرد الذي همشه التاريخ. ومن هنا يأتي رفضه للاستمرارية التي هي نتاج تاريخ متواصل يسير نحو التقدم (Progressivism)، (ويشمل هذا أيضاً الماركسية)، والتي تشكل بدورها نتاج عبقريات الأفراد الذين يساهمون في التقدم والاستمرار في الوصول إلى الحقيقة عبر التاريخ، مع الاحتفاظ بريادتهم العبقرية الخلاقة كمقدسات ثابتة. ويستبدل فوكو الاستمرارية بعدم الاستمرارية والتعددية بالتقدمية التي تتقدم في التاريخ عبر صعود تقدمي، والاختلاف بالسيادة على من هو أقل حظاً . وهكذا يشاطر فوكو زميله «بارت» في إهمال شأن أصحاب التميز الفكري في سياق النظم الفكرية متجهاً إلى مبدأ البساطة (Simplicism). وقد اتجه فوكو بشكل عام إلى اقتفاء أثر هذه النظم من خلال الأفكار ذاتها (Objects) دون أصحابها الذين يقومون بإنتاجها. واهتم فوكو بما يعرف بالتشكيلات المتجولة (Discursive Formations) وسبل تحليلها التي أشار إليها فيما أصبح يعرف بالتنقيب عن المعرفة بداية: (Archeology). وفي مقابلة نشرت عام ١٩٩٠ ذكر فوكو أن الأشياء التي تبدو لنا شديدة الوضوح، إنما تكون قد تشكلت صدفة وعبر تاريخ هش أمنه متزعزع. ويعني هذا، كما يقول فوكو، أن هذه الأشياء ترتكز على ممارسة إنسانية وتاريخ إنساني. ويمكن لنا أن نغير من وضع هذه الأشياء كما يعتقد فوكو، لأن حصولها من صنعنا نحن، ولكن عن طريق بحثنا في أمر الطريقة التي صنعناها بها. والبحث في الطريقة التي حدثت فيها حوادث التاريخ هو بيت القصيد عند فوكو. هذا هو فوكو في سطور كما اختزله «ألك ماهول» و«وندي جريس». وما يهمنا في هذا الشأن هو: أين يقف إدوارد سعيد من هذا المفكر الذي شغل الفكر الغربي الحديث بمساءلته للأفكار التي سادت عصره؟

إن إدوارد لا يختلف مع فوكو في الإطار العام أو في المرجعية على الأقل. بل على العكس من ذلك، فقد تبنى إدوارد كثيراً من تفاصيل هذه المرجعية.

إن فوكو وهو ينقب عن المعرفة ويستقصي آفاق السلطة، يجعلنا نطل فجأة على إمكانية وجود عوالم جديدة وغير متوقعة تتخطى قيود وقواعد العالم العادي واليومي، لكننا نعلم أيضاً أنه يتوجه إلى عوالم الجنس والجريمة في سياق إنجاز مشروعه. أما إدوارد سعيد فإنه يبدأ من حيث ينتهي فوكو، من الحياة اليومية ومن العالم العادي، ليجعلنا نرى ما لم نكن نراه في حياتنا اليومية من قبل. وهو في ذلك أشبه بالعالِم «نيوتن» الذي التقط قانونه الهام من العادي واليومي في لحظة أصبحت فيما بعد تاريخية.

لقد ذكر متحدث في المائدة المستديرة التي عقدها المجلس الأعلى للثقافة في مؤتمر الرواية الثاني بالقاهرة، أن زائراً لشقة فوكو في باريس رأى على الطاولة التي تتوسط مكتب فوكو كتاب إدوارد سعيد «بدايات» (١٩٧٨) ، وأن الزائر سمع من فوكو حديثاً يعبر فيه عن إعجابه بأفكار إدوارد سعيد. وأهم من ذلك كله أن إدوارد سعيد قد ساهم مساهمة جليلة في إعادة النظر في الصهيونية، إذ بيّن لدعاتها أنها أيديولوجية مفلسة، وذلك قبل ظهور ما يدعى بالمؤرخين الجدد الذين تنبهوا بفضل دراسات ما بعد الكولونيالية وبفضل الظروف العالمية الجديدة، إلى أن الصيهونية كحركة استعمارية لم تعد قابلة للتسويق لا محلياً (داخل إسرائيل) ولا عالمياً. فهذا هو «سيجيف» وهو أحد المؤرخين الجدد ومن أعمدة هآرتس الرئيسيين، يكتب كتاباً عنوانه «ألفس في القدس ...Jerusalem Elves in يقول فيه: إن الصهيونية قد أدت واجبها النبيل وأنهت مهمتها على خير وجه، وأنه لا بد من استبدالها بالعلمانية التي يطلق عليها (ما بعد الصهيونية) ...(Post-Zionism). وقد ترجم هذا الكتاب إلى الإنجليزية وصدر في طبعتين إحداهما رخيصة (Paperback) ، والأخرى غالية (Hardcover) في الوقت ذاته. وفي عرض لهذا الكتاب ظهر على صفحات الملحق الأدبي لصحيفة التايمز اللندنية في شهر تموز الماضي، وجّه المراجع لوماً إلى إدوارد سعيد لأنه يكتب دائماً عما قبل الصهيونية ...(Pre-Zionism) ولا يتنبه إلى مرحلة ما بعد الصهيونية. وقد قال المراجع ما قاله في سياق الحديث عن كتاب إدوارد عن فرويد الذي تضمنته نفس المراجعة، إذ يقول المراجع: إن الكتاب قد كتب بطريقة عبقرية لكن ما ينقصه هو مواكبته لروح العصر التي أصبحت تتمثل في العلمانية، ولا بد أن نذكر هنا أن كتاب الصحفي سيجيف يحتل ثلثي مساحة المراجعة، وليت الثلث الباقي الذي خصصه المراجع لكتاب المفكر الكبير فيه شيء من الإنصاف والمديح لفكر إدوارد يشبه ذينك اللذين يكيلهما لأسلوبه في محاولة مكشوفة لذرالرماد في العيون. ويبدو أن الملحق الأدبي الذي كان قد قاد هجوماً مدبراً في صفحاته الأولى على إدوارد سعيد، مستخدماً إيرنست جلنر في مراجعة سابقة لكتابه «الثقافة والإمبريالية» ، قد أيقن بأن أي هجوم آخر لن يجدي نفعاً بعد فشل ذلك الهجوم، فاتخذ استراتيجية مبطنة هذه المرة علها تكون أكثر جدوى. ويبدو أنه قد فات على المراجع الذي يراجع الكتابين أن إدوارد سعيد كان من رواد حركات «الما بعد» (Post) خصوصاً وما بعد الكولونيالية ما بعد

البنيوية وما بعد الحداثة، ومن غير المعقول أن تفوت عليه حركة مثل ما بعد الصهيونية مثلاً.
وكذلك فات على هذا المراجع أن إدوارد سعيد هو من المبشرين بالعلمانية. لكنها علمانية تختلف عن علمانية سيجيف وأمثاله لأنها علمانية العالم بمفهومه الذي يسمو على الرجعية المقدسة الوهمية، وهي علمانية تتمتع بشفافية تهتك ستر الأقنعة مهما كانت سماكتها. علمانية إدوارد سعيد رواية تستمد خطابها ليس من خبر كان ومن خبر الأجداد في الصحف الأولى، صحف إبراهيم وموسى، ولكن من اليقين الكائن الذي يولد ويعيش يومياً في بقاع الأرض الواسعة، صاحب خطاب المعرفة والسلطة معاً، وما شعب فلسطين إلا امتداد لهذا اليقين الكائن الحاضر فوق أرضه في هذا العالم.

وبعد.. فكيف استطاع إدوارد سعيد أن يصل إلى بقاع العالم وفي يده خارطة فلسطين، وفي عقله قضية شعبها، وفي قلبه آلام التشرد والضياع؟ لقد أصبحت فلسطين على يدي إدوارد سعيد رواية هامة في العالم، يقبلها ويتقبلها ليست لأنها من ضرب الخيال، بل لأنها من نتاج الواقع. وكأن إدوارد سعيد قد أعاد إنتاج الواقعية التقليدية من جديد، مسبغاً عليها هيبة الواقع الذي قدمه في قراءة تتفوق على مجرد محاكاته، كما هو في ظاهره. فكيف ذلك؟

يقدم لنا إدوارد سعيد تعريفاً جديداً لمفهوم الرواية، شكلاً ومضموناً، وكأنه يعيد صياغة تقاليدها من جديد لتصبح قادرة على حمل الأمانة في هذا العالم. وتقول «باربرا هاردي» في كتاب رائد في فن الرواية: إن القص أو السرد في الرواية لا يخضع كثيراً (مقارنة مع الأجناس الأدبية الأخرى) إلى قيود التقنية التي تدور في فلكها المسرحية أو الشعر أو حتى الملحمة. والسبب في ذلك أن حياتنا قصة نرويها لبعضنا البعض ليل نهار. والسرد القصصي كما تلاحظ الناقدة، لا ينحصر كما نظن أحياناً في سن الطفولة أو كما يوهمنا التربويون، بل إنه يمتد في حياتنا من المهد إلى اللحد، فنحيا ونموت في هذا العالم ونحن نحكي قصة حبنا وآلامنا وآمالنا دونما توقف. وتخلص الناقدة إلى التأكيد على اللحمة بين الواقع المعاش وروايته، وعلى أن الراوي لا يحتاج إلى عناء التقنية وهو ينتقل من عالم الواقع إلى الخيال. ومع كل هذا الانفتاح على الرواية إلا أن باربرا هاردي تسمي الرواية «الشكل المناسب» (The Appropriate Form). ولا يختلف إدوارد سعيد مع باربرا في أن الرواية شكل فضفاض بطبيعته يشكل رباطاً منيعاً مع الحياة، بل إنه يختلف معها في أن الرواية شكل أصلاً، وينصب جل نقده لروائيي القرن التاسع عشر من جين أوستن، إلى ديكنز، على كونهم قد كتبوا الرواية ضمن شكل يتكون أصلاً من تقاليد الواقعية التي درج عليها كتّاب الرواية في الغرب. ويعتقد إدوارد سعيد أن هذه التقاليد قد امتدت إلى بعض الروائيين في القرن العشرين، وهي التقاليد نفسها التي كان لها أكبر الأثر في تقييد الخيال عند أولئك الروائيين في القرنين الماضيين، وحرمتهم من الدخول إلى العالم الرحب من خلال مناهج معرفية ترفض التنميط والشكل المؤطر. إذن، ما الذي فعله إدوارد سعيد؟ لقد أدخل الرواية في منظومة الثقافة التي لا حدود لأبعادها. وبيّن، بادئ ذي بدء، أن البعد الاستطيقي في الرواية لا يكفي لأن يكون في ذاته الهدف المنشود، وأنه لا يمكن أن يشكل أكثر من جزء يجعل

الرواية مغلقة على العالم. ولكي تكتسب الرواية صبغة كونية لا بد لها من أن تشمل أبعادا معرفية كثيرة تؤهلها للدخول في العالم، لتصبح جزءاً منه ويصبح بدوره جزءاً منها. ومن هنا تصبح الرواية عالماً يتكون من أبعاد متشابكة ومتقاطعة، تضم السياسي والاجتماعي والفلسفي والأخلاقي والديني والتاريخي والجغرافي واللغوي وما إلى ذلك.

وكما أن فوكو كان قد رفض أفكار عصره التي سادت القرن التاسع عشر، فقد فند إدوارد سعيد رواية العصر الغربية التي ترعرعت سيادتها في نفس العصر، بل وقدم توضيحا عملياً لأفكار فوكو زادت من فهمنا له. أولاً في «الاستشراق» الذي بيّن فيه كيف أن الغرب روى حياة الشرق، مغيباً بطل الرواية وصاحبها نفسه. ثم تلاه كتاب «الثقافة والإمبريالية« ، والذي بيّن فيه حقيقة رواية الغرب عن نفسه لتدعيم هيمنته وإضفاء شرعية استطيقية على هذه الرواية. وفي الحالتين كانت الرواية سلطة ومعرفة أحاديتين من إنتاج هيمنة واحد أحد غيب الآخر وأحضر ذاته وحسب من دون تحفظ. وفي الحالتين كان الراوي واحداً، أو كما يقول المثل الدارج أثناء الحديث عن المسكوت عنه: «المعلم واحد« . وهكذا تحولت أنظار الدارسين للرواية عن القراءة التقليدية، التي غالباً ما كانت تتركز في البحث عن أمور التقنية والبعد الفني بين الراوي وموضوع الرواية ووجهة أو وجهات النظر، والمظهر الفني والقراءة الذكية لكبار الروائيين التي قدمها «ليفس»، إلى آخر ذلك من الأمور التي أصبحت ثانوية في مقابل المنظور الثقافي الواسع الذي قدمه إدوارد سعيد وأصبح منهجاً لكبار النقاد والمفكرين.

من هو الراوي وكيف يروي؟ من هذين المنطلقين نبهنا إدوارد إلى صاحب المعرفة والسلطة أولاً، ثم إلى الخطاب الذي يستخدمه من أجل المضي قدماً في تقديمهما شريعة للعالم أو ذريعة لقبولهما فيه، مرة بالخداع وأخرى بالإقناع. وهذان المنطلقان يقعان أيضاً ضمن منظومة فوكو الفكرية، وهو الذي يركز دائماً على قيمة التعرف على الطريقة التي يتم بها ما هو حاصل من أجل الوصول في النهاية إلى القدرة على إنجاز شيء جديد آخر أو على التجديد. غير أن إدوارد سعيد وضع هذه المنطلقات في سياقها العلمي وأنزلها إلى العالم الذي نعيش فيه.

ومن هو الراوي مرة أخرى؟ ينورنا إدوارد سعيد فيقول إنه ليس الشخصية وليس الشخص الذي يقف وراء القناع العارف بأسرار الشخصيات في الرواية والذي يوزعها ويحجبها كيفما يشاء وعندما يريد. إنه ليس المفرد الحاضر ولا الغائب المفرد. ليس كونراد ولا مارلو، ليس ديكنز ولا بيب. ليس فورستر ولا عزيز، وإنما هو راعي الثقافة المهيمنة التي تدخل الرواية ضمن أدوات مشروعها التنويري الاستعماري الذي يرتكز على اللبرالية الإنسانية. تلك الفكرة التي حملها الغرب إلى بقاع العالم كمشعل يضيء الظلمات. لقد أفسد إدوارد سعيد هذا المشروع حين استبدله بمشروع آخر مناهض فحواه أن الثقافة ليست معرفة للهيمنة مهما كانت نتائجها الاستطيقية لبرالية وإنسانية، وأن سلطة الرواية ينبغي أن تكون لصاحب الشان.

ذكر إدوارد سعيد مرة لصديقه مايكل وود أن الكتابة مشروع (Project) لا مهنة (Career) ، بمعنى أن المشروع يكون طوع صاحبه بينما المهنة تمتهن صاحبها. والمشروع أيضاً يعين صاحبه

على تقديمه عند الحاجة ليناهض مشروعاً آخر لا يرضى عنه صاحب المشروع أصلاً . فالكتابة عند المستشرقين بدأت بمشروع ظل سائداً إلى أن جاء مشروع الاستشراق. وكذلك مشروع الرواية الغربية في الثقافة الإمبريالية. وفي الحالتين كانت الهيمنة هي التي تقف وراء المشروع.

عندما سأل «مايكل وود» إدوارد سعيد لماذا لم يرو شيئاً عن حياة الشرق التي شوهها المستشرقون، أجابه إدوارد أنه كان يخشى أن يتحول إلى مستشرق جديد. ورغم كل في ما هذه الإجابة من تواضع صادق إلاّ أنها تؤكد إيمان إدوارد سعيد بأن النيابة (Mandate) في الرواية تفقد صاحبها حقه في معرفته وسلطته الطبيعيتين، وان عملية الرواية عصمة في يد الراوي يسبب انتقالها إلى غيره اضطراباً في موازين البشر في العالم. ومثل هذه الإجابة تنتزع منا الإعجاب، وخصوصاً من الذين يعرفون أن إدوارد سعيد قد اصبح راوياً مرموقاً لشؤون العالم عامة وشؤون فلسطين خاصة. وفي كل كتابات إدوارد سعيد نحس أن صاحب الحدث هو الذي يرويه لا مندوب عنه. وفي رحلته الأولى إلى فلسطين بعد مرور عقود على نكبة ١٩٤٨ وانقطاعه عن العودة طيلة هذه العقود، نحس أن الأمكنة التي زارها هي التي تتحدث إلينا. وكأن إدوارد سعيد ليس أكثرمن مخرج أو منتج لفيلم وثائقي. ومن لا يذكر كيف جعل إدوارد سعيد الصور الفوتوغرافية التي التقطها صديقه جين موهر تتحدث إلينا، مستوحياً عنواناً لها من شعر محمود درويش After the Last Sky.

أما المنطلق الآخر فهو توفر الفرصة للراوي كي يسرد روايته على الملأ، أو ما يسميه إدوارد سعيد ...Permission to narrate . وهذا هو بيت القصيد أو المعضلة الأساسية، إذ ما الفائدة من توفر رواية وراوٍ أساساً دون إتاحة القرصة للرواية لأن تخرج من عقالها؟ وهنا لا بد من أن نذكر دور إدوارد سعيد المتميز في نقل الرواية إلى العالم، ليكون هو جمهورها وقبلتها ومستقبلها (بكسر الباء) في آن واحد، بعد أن كانت الرواية محض متعة حسية تستهلكها الطبقة الوسطى في القرن التاسع عشر، ومتعة ذهنية تمارس لعبتها الصفوة في القرن العشرين. لقد أعاد إدوارد سعيد الرواية إلى العالم بعد أن حررها من القيود التي كان يفرضها الجمهور المستقبل للرواية، سواء كان مرتبطاً بواقعية الحدث الخارجي في القرن التاسع عشر أو بواقعية العقل الباطن في رواية القرن العشرين، إذ أصبحت الرواية على يديه تعني كل ما يروى (Narrative) وما يحمل خطاباً إلى العالم دون استهداف جمهور محدد ودون التقيد بشكل معين. وهكذا ارتبطت الرواية بخطاب الثقافة وبجمهورها الواسع. وقبل الحديث عن مساهمة إدوارد سعيد الكبيرة في مشكلة السماح بالسرد على العالم، لا بد من الإشارة إلى ما كانت عليه المسألة سابقاً.

إن العلاقة ما بين الروائي وجمهوره في الرواية التقليدية لم تعدُ كونها مجرد مداعبة يداعب خلالها الراوي مستقبله (بكسر الباء)، وهو في أغلب الأحيان قارئ مثالي كان الراوي يتخيله أثناء إنتاج الرواية، وينسحب هذا الوضع على روايات القرن التاسع عشر. لكن الأمر اتخذ شكلاً أكثر جدية في القرن العشرين، عندما أصبح الفرد يعيش في عزلة عن مجتمعه بعد أن كان فيما مضى عضواً مساهماً فيه. ولم يعد أمر السماح بالسرد ضرورة ملحة عند الراوي لأن المجتمع الذي

يمكن أن يستقبل السرد مغيب عند الراوي، ولا توجد نية لكسر الهوة أصلاً.

لقد مثل كونراد مصدر إلهام لإدوارد سعيد في قضية السماح بالسرد. وفي اعتقادي أن «لورد جم» هي بالتحديد التي أوحت له بذلك. فجم شخصية كانت تمتلك خيالاً خصباً يخلق لصاحبه متاعب جمة، لأن قوة هذا الخيال لا تتناسب مع قدرة صاحبه الفعلية. وكلما فشل جم في إنجاز عمل ما ازداد خياله نشاطاً. وعندما كانت السفينة توشك على الغرق اتخذ قراراً بينه وبين نفسه، أملاه عليه خياله، وهو أن يصمد مهما كلف الثمن. وقد صمد فعلاً برهة من الزمن بعد أن قفز رفاقه إلى قارب النجاة، وكان يأمل في أن يقوم بعمل بطولي يختلف عما قام به رفاقه، ووجد نفسه المسؤول الوحيد من بين الرفاق الذي بقي على ظهر السفينة مع مئات الحجاج المتوجهين إلى بيت الله الحرام، وكأنه حاج مثلهم يبتغي أن يموت أو ينجو معهم. لكنه فجأة ومن دون أي وعي يجد نفسه يقفز إلى قارب النجاة. وكم تمنى أن يخطئ القفزة ويغرق في أعمق أعماق البحر. لقد كانت تلك القفزة أشهر قفزة في تاريخ الرواية، لأنها جلبت الدمار على جم الذي زين له خياله أنه بطل عظيم. وتشاء الأقدار أن تنجو السفينة من الغرق، ويقدم القافزون الذين استخدموا قارب النجاة إلى المحاكمة. المهم كيف يستطيع جم أن يروي قصته للمحكمة وأن يبين لها حقيقة الأمر (The truth) التي تختلف تماماً عن الوقائع التي تطلبها المحكمة (Facts) ، وهي وقائع تكون في العادة ملفقة. لقد كانت قفزة جم تختلف تماماً عن قفزات الآخرين، فهي لم تكن مبيتة سلفاً، ولم تكن بدافع من المحافظة على الحياة كما هي الحال عند البقية. وباختصار، فقد كانت حقيقة جم تختلف عن حقيقة الآخرين.

يقدم لنا إدوارد سعيد في كتابه عن كونراد (١٩٦٦) مقتطفاً من لورد جم وهو يحاول نقل حقيقة أمره:

«لقد أراد جم أن يستمر في الحديث من أجل الحقيقة (Truth) ذاتها، أو من أجل ذاته شخصياً، وبينما كان يدلي بحديثه ضمن هذا الهدف كان خياله يصول ويجول بين حقائق الواقع (life Facts of) التي عزلته عن بقية البشر، إذ أضحى مخلوقاً تحيط به العزلة من كل جانب في الليل البهيم، محاولاً البحث عن مخرج يهرب من خلاله. هذا النشاط المرعب لخياله كان يجعله يتردد أحياناً في أن يستمر بالحديث.» (٩٦) ويعلق إدوارد سعيد على هذا المقتطف بمقتطف آخر اجتزأه من مراسلات كونراد إلى هيو كليفورد (أكتوبر، ٩ ، ١٨٩٩) يؤكد فيه موقف جم بطريقة أوضح حيث قال:

«إن الكلمات، مجموعة الكلمات التي تقف وحيدة على عاتقها الخاص تشكل رموزاً للحياة. وهي التي تمتلك أصواتها مظهراً يتمثل الشيء ذاته الذي تريد قراءك أن يتمثلوه برؤيتهم. ولما كانت الأشياء في ظاهرها تحقق وجودا لها في الكلمات، فإنه كان لزاماً علينا أن نتعامل مع الكلمات بحذر شديد كي نتجنب تشويه صورة الحقيقة التي تكمن في الأمر الواقع» (ص ٩٦). ومن هذين المقتطفين والكثير من أمثالهما في أعمال كونراد استوحى إدوارد سعيد مشكلة السرد في الرواية مبكراً، عندما أدرك أن الحقيقة (Truth) تختبئ في العالم المحسوس

الــذي نعيشه (Facts of life). وأن التعبير عن الأولى يتطلب عناية فائقة تجعل صورة الحقيقة التي تتشكل في خيال الراوي تصل مخيلة المتلقي دون تشويه، لأن اللغة العادية مثل حقائق الواقع تعجز عن أداء هذه المهمة لكونها غير قادرة على اقتناص الحقيقة. ويعتقد إدوارد سعيد مثلما يعتقد كونراد أن الواقع الذي نعيشه ونألفه يشكل قناعاً يخفي وراءه حقيقة تحتاج إلى خيال يكشف عن مكنونها. والمطلوب في هذه الحالة تفعيل الخيال الذي يؤدي بدوره إلى تفعيل اللغة، ومن ثم كشف النقاب عن الحقيقة. وهكذا اكتشف إدوارد سعيد دور الرواية الريادي في تفعيل الخطاب، مدركاً أن هذا التفعيل يتطلب مشروعاً مماثلاً لمشروع كونراد، وخيالاً مشابهاً لخيال جم. وعلاوة على ذلك، قام بإنتاج قوة الخيال عند جم من جديد وأخرجها من قمقمها إلى فضاء العالم، متخطياً حدود التردد في السرد عند جم وخشيته من العالم في الإفصاح عن الحقيقة أو تلقيها، مثلما تخطى حدود ذلك التردد عند بروفروك. وبهذا يكون إدوارد سعيد قد تجاوز هيمنة العزلة الفردية وهيمنة المجتمع اللتين سادتا رواية القرن العشرين. وساعد كذلك على تحرير معرفة النص وسلطته التي انحصرت سابقاً في المونولوج الداخلي، بل لقد أكسبها قيمة كبرى وهي تتحول إلى خطاب عالمي.

وبعد.. فكيف يمكن الحديث في صفحات قليلة عن عالِم ملأ العالم معرفة وسلطة، مثل إدوارد سعيد؟ ربما في عبارة موجزة مثل عبارة «جورج اشتانبر» التي قالها دفاعاً عن إدوارد يوم تعرض لهجوم «فاينر» الضال مشككاً في منشأ صاحب السيرة: خارج المكان، إذ قال اشتانبر: «إن إدوارد سعيد نص مفتوح على العالم». ولعل في هذا الوصف الموجز ما يدخلنا إلى عالم إدوارد سعيد مدخل صدق ويجعلنا نتأمل قدرته على تحويل فنون المعرفة المختلفة إلى نص روائي يروي العالم للعالم. فبه لم يعد التاريخ مجرد سجل في اللوح المحفوظ، ولم تعد السياسة خطابة تلقى من على المنابر، ولم تعد الفلسفة ميتافيزيقا الأخلاق، وأكثر من ذلك، لم تعد الرواية صاحبة الامتياز في السرد، ولم يعد نصها فقط صاحب المعرفة والسلطة، ولم تعد المعرفة والسلطة ظاهرتين تهيمان بين النظرية والتطبيق.

عندما ذكر لي إدوارد مرة أن أمنيته هي الانسحاب من العالم من أجل أن يكتب رواية، بقيت بعدها سنوات أنتظر الرواية الموعودة، لكنني أدركت بعد طول انتظار أنه حول وجهة مشروعه، وآثر ألا ينسحب من العالم، بل آثر أن يبقى صامداً فيه، مستبدلاً في الوقت ذاته مشروعه الشخصي بمشروع كوني أكبر حجماً وأفقاً، وهو أن يعيد كتابة عشرات بل مئات الروايات المكتوبة بمختلف لغات العالم وبمختلف الأشكال. لقد استطاع إدوارد سعيد أن يلم شمل روايات العالم في رواية كونية واحدة خطابها العالم الذي لم ينسحب منه طوعاً. وفي حديث كان لي مع الطيب صالح الذي التقيته مؤخراً في مؤتمر الرواية الثاني في القاهرة، ذكرت له أن إدوارد رواية عظيمة جميلة، فرد على الفور: بل إنها ستعظم أكثر مع الأيام وتزداد جمالاً.



المحاكاة
تمثيل الواقع في أدب الغرب

إدوارد سعيد

.. لا يولد البشر مرة واحدة يوم تلدهم أمهاتهم وحسب؛ فالحياة ترغمهم على أن يُنْجبوا أنفسهم.

غابرييل غارثيا ماركيز

يبقى تأثيرُ كتب النقد وشهرتُها المستدامة، بنظر النقاد الذين يؤلفونها آملين بأن تظل مقروءة أكثر من موسم واحد، وجيزين على نحو يبعث على الرثاء. ومنذ الحرب العالمية الثانية تنامى الحجم المجرَّد للكتب الصادرة بالإنجليزية إلى أعداد هائلة ضامنة مزيداً من قِصَر حياتها النسبي وتلاشي تأثيرها المطلق شبه المؤكد إن لم يكن سرعة زوالها. إن كتب النقد درجت على أن تأتي في موجات مصحوبة بتوجيهات أكاديمية متعرضة، بأكثريتها، للاستبدال بانعطافات متعاقبة على صعيد الذوق أو «الموضة» أو الاكتشاف الفكري الحقيقي الأصيل. وهكذا فإن عدداً قليلاً فقط من الكتب تبدو دائمة الحضور، ومتمتعة بطاقة بقاء طويل مدهشة، مقارنة بنظائرها. من المؤكد أن هذا صحيح فيما يخص كتاب ايريش آورباخ المحاكاة: تمثيل الواقع في أدب الغرب، الذي نَشَرَتْه جامعة برنستون قبل خمسين عاماً بالتمام والكمال بترجمة إنجليزية مقروءة على نحو مرض من قبل ويلارد آر. تراسك .

المحاكاة لـ إيريش آورباخ

مقدمة طبعة الذكرى السنوية الخمسين

وجدتُني ميالاً إلى اعتماد هذه الترجمة للعنوان بدلاً من محاكاة الواقع كما يتصوره أدب الغرب الذي اختاره مترجماً الكتاب عن الألمانية (منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق ١٩٩٨) -المترجم-

وكما يستطيع المرء أن يرى مباشرة لدى النظر إلى العنوان الفرعي، فإن كتاب آورباخ هو الأوسع مدى والأبعد طموحاً بما لا يقاس بين جملة المؤلفات النقدية المهمة جميعها خلال نصف القرن الماضي. فمداه يغطي عيون الأدب بدءاً بملاحم هوميروس والعهد القديم وانتهاءً بإبداعات فيرجينيا وولف ومارسيل بروست، مع أن آورباخ يعتذر في نهاية الكتاب عن عدم إتيانه على ذكر جزء كبير من الأدب الوسيط جنباً إلى جنب مع كتابات بعض الكتاب الحديثين ذوي الأهمية الحاسمة من أمثال باسكال وبودلير، لضيق المجال. تعين عليه أن يعالج الأول في كتاب لغة الأدب وجمهوره في العصر اللاتيني القديم المتأخر والعصور الوسطى الذي نُشر بعد وفاته، والثاني في مجلات مختلفة وفي مجموعة مقالاته التي تحمل عنوان مشاهد من «دراما» الأدب الأوربي. في جميع هذه الأعمال يحافظ آورباخ على أسلوب المقالة النقدية، مفتتحاً كلاً من الفصول باقتباس مطول مأخوذ من المؤلَّف المعني بلغته الأصلية، متبوعاً مباشرةً بترجمة وافية بالغرض (ألمانية في الأصل المحاكاة، المنشور أولاً في بيرن عام ١٩٤٦؛ إنجليزية في أكثرية كتاباته اللاحقة)، يتكشف منها تفسير نصيّ مفصَّل بوتيرة متماهلة أميل إلى الاجترار؛ لا تلبث، بدورها، أن تتطور إلى مجموعة من التعليقات الجديرة بالتذكر عن العلاقة بين الأسلوب البلاغي للنص وسياقه الاجتماعي ــ السياسي، في مآثر ينجزها آورباخ بالحدود الدنيا من التباهي ودون أي إحالات متأستذة عملياً. وفي الفصل الختامي من كتاب المحاكاة يبين أنه لم يكن قادراً، حتى لو أراد، على الإفادة من المراجع البحثية، لأنه كان في استانبول زمن الحرب حين كُتب المؤلَّف، ولم تكن ثمة أي مكتبات بحثية غربية بمتناول اليد للرجوع إليها أولاً، ولأنه، لو تمكن من استخدام الكم المفرط في ضخامته من الأدبيات الثانوية لغرق في بحر المواد ولما كتب الكتاب، ثانياً. وهكذا فإن آورباخ اعتمد في المقام الأول، إضافة إلى النصوص الأولية التي كانت معه، على الذاكرة وما تبدو مهارة تأويلية معصومة عن الخطأ في تسليط الضوء على العلاقات بين الكُتُب والعوالم التي تنتمي إليها.

حتى في الترجمة الإنجليزية، يبقى الطابع المميَّز لأسلوب آورباخ متمثلاً بنَغْمة بعيدة عن التعقيد، بل رفيعة ومتسامية الهدوء أحياناً، تشي بنوع من المزاوجة بين التبحّر الصموت والثقة الصابرة والمحبة الطاغية برسالته بوصفه باحثاً وفقيه لغات. ولكنْ، من كان الشخص؟ وما نوع الخلفية والتجربة التعليمية اللتين أهَّلَتاه لإنجاز مأثرة على هذا المستوى المرموق من النفوذ وطول العمر؟ حين ظهر كتاب المحاكاة بالإنجليزية كان ابنُ إحدى الأسر اليهودية الألمانية المقيمة في برلين، حيث ولد في ١٨٩٢، قد بلغ الحادية والستين من العمر. من المؤكد أنه تلقّى تعليماً بروسياً كلاسيكياً، إذ تخرج من المعهد الثانوي الشهير بتلك المدينة، وهو معهد ثانوي نخبوي جامع للتراثَيْن الألماني والفرانكو ــ لاتيني على نحو شديد الخصوصية. ثم حصل على الدكتوراه في الحقوق من جامعة هايدلبرغ في ١٩١٣، وخدم بعد ذلك في الجيش الألماني خلال الحرب العالمية الأولى، تخلى بعدها عن الحقوق وحصل على شهادة دكتوراه في اللغات الرومانسية (الخارجة من تحت عباءة اللغة اللاتينية) من جامعة غْرايْسْفالد. وقد ضمَّن مؤلِّفُ كتابٍ مهم عن آورباخ يُدْعى جيوفري غرين أن «عُنْف وأهوال» تجربة الحرب ربما كانا من أسباب التحول عن القانون إلى

الأدب، عن «مؤسسات المجتمع الحقوقية الواسعة البليدة.. إلى [نوع من تقصّي] أنماط الدراسات الفيلولوجية (اللغوية) البعيدة المتقلبة والمراوغة» (النقد الأدبي وبُنى التاريخ، أرِشْ آورباخ وليو سْپِتزَرْ، لِنْكُولْن، مطابع جامعة نِبْراسك، ١٩٨٢، ص: ٢٠_٢١).

بين عامي 1923 و 1929، شغل آورباخ منصباً في مكتبة برلين البروسية الرسمية. تلك هي الفترة التي عزّز فيها إحاطته المهنية المحترفة بفقه اللغة وأنجز عَمَلَيْن رئيسيين هما: ترجمةُ ألمانية لكتاب غيامباتيستا فيكو العلم الجديد وسِفْر جنيني عن دانتي بعنوان Dante als Dichter Derirdischen Welt (حين صدر الكتاب بالإنجليزية في 1961 تحت اسم دانتي، شاعر العالم العَلْماني، فإن كلمة «أرضي» أو Irdischen الحاسمة لم تُتَرجم إلا جزئياً إذ جرى تحويلها إلى كلمة «عَلْماني» الأقل ملموسية إلى حد بعيد). يبقى انْشغال آورباخ مدى الحياة بهذين المؤلّفين [فيكو ودانتي] الإيطاليين سمةً مميزة لطابع اهتمامه المحدَّد والملموس، على النقيض من أشكال اهتمام النقاد المعاصرين الذين يفضلون ما هو مُضْمَر على ما يقوله النص بالفعل.

في المقام الأول، يستند عمل آورباخ إلى تراث فقه اللغات الرومانسية (اللاتينية)، إلى تلك الدراسة المثيرة لجملة تلك الآداب الخارجة من رحم اللغة اللاتينية ولكنها غير قابلة للفهم بمعزل عن عقيدة التجسُّد أو التقمص المسيحية (عن كنيسة روما بالتالي) جنباً إلى جنب مع الرسوخ العَلْماني في الإمبراطورية الرومانية المقدسة. وثمة عامل إضافي تمثل بتطور عدد من اللغات الوضيعة المختلفة بدءاً بالبروفانسية وانتهاء بكل من الفرنسية والإيطالية والإسبانية والخ من تربة اللغة اللاتينية. وبعيداً عن الدراسة البحثية _ الأكاديمية الجافة والميتة لجذور الكلمات، كان فقه اللغة بنظر آورباخ وعدد من معاصريه المرموقين من أمثال كارل فوسلر، ليو ستزر وإيرنست روبرت كورتيوس، انغماساً فعلياً في بحر جميع الوثائق المكتوبة المتوافرة في واحدة أو العديد من اللغات الرومانسية، من دراسة القِطَع النَّقْدية إلى النقوش، من الأسلوبيات إلى البحوث المتخصصة بالمحفوظات، من البلاغة والقانون إلى فكرة الأدب الشاملة الحاضنة لجميع الأشياء بما فيها أخبار الأيام، الملاحم، المواعظ، العروض المسرحية، القصص، والمقالات. وفقه اللغات الرومانسية أوائل القرن العشرين، وهو قائم أساساً على النزوع إلى المقارنة، استمد أفكاره الإجرائية الرئيسية من مدرسة ألمانية مبدئياً في التأويل تبدأ بالدراسة النقدية لهوميروس لدى فريدريش أوغوست ولف (١٧٥٩_١٨٢٤)، تستمر مع الدراسة النقدية للكتاب المقدس عند هيرمان شلايرماخر، تضم بعضاً من أهم مؤلفات نيتشه (الذي كان فيلولوجياً كلاسيكياً من حيث الاختصاص)، وتبلغ الأوْج في فلسفة فِلْهَلْم دلْثي المنطوقة بجدية أكثر الأحيان.

كان دلثي يقول بانتماء عالم النصوص المكتوبة (والعمل الفني الجمالي عمادُها المركزي) إلى ملكوت التَجربة المعاشة (Erlebnis)، التي يعكف المؤول على استعادتها عبر المزاوجة بين التبحر ونوع من الحدس الذاتي (Eingefihlen) بما كانته الروح (Geist) الداخلية للأثر. إن آراءه عن المعرفة تستند إلى نوع من التمييز الأولي بين عالم الطبيعة (والعلوم الطبيعية) وعالم الأشياء الروحية، الذي صنف أساس معرفته على أنها نوع من الجمع بين عناصر موضوعية وأخرى ذاتية (Geisteswissenschaft)، أو معرفة ثمار العقل والروح. ومع عدم وجود مكافئ إنجليزي أو

أمريكي حقيقي للمصطلح (وإن كانت دراسة الثقافة قريبة إلى حد ما)، فإن عبارة Geisteswissenschaft تشير إلى ميدان اختصاص بحثي ــ أكاديمي معترَف به في البلدان الناطقة بالألمانية. وفي مقاله اللاحق «ذيل المحاكاة» (١٩٥٣؛ وقد تُرجم عن الألمانية للمرة الأولى في هذه الطبعة)، يقول آورباخ صراحة إن عمله «خارج عن أرحام موضوعات وأساليب التاريخ الفكري وفقه اللغة الألمانيين؛ ولن يكون قابلاً للفهم في ضوء أي تراث آخر غير تراث النزعة الرومانسية الألمانية وهيغل» (٥٧١).

ومع إمكانية تقويم محاكاة آورباخ على تفسيره الرائع المستغرق لنصوص منفردة، غامضة أحياناً، يبقى المرء بحاجة إلى تفكيك سوابقه ومكوّناته المختلفة، كثرة منها غير مألوفة تماماً بالنسبة إلى القراء الحديثين ولكن آورباخ يشير إليها أحياناً إشارة عابرة ويسلّم بها دائماً دون نقاش في مجرى كتابه. من المؤكد أن اهتمام آورباخ مدى العمر بأستاذ البلاغة والقضاء اللاتينيين في نابولي القرن الثامن عشر غيامباتيستا فيكو عنصر مركزي بصورة مطلقة بالنسبة إلى عمله بوصفه ناقداً وأستاذ فقه لغة. ففي طبعة ١٧٤٥ المنشورة بعد الوفاة لمأثرته العظيمة العلم الجديد، اجترح فيكو اكتشافاً ثورياً على مستوى مدهش من القوة والألَق. وَحْدَه تماماً، ورداً على تجريدات ديكارت حول سلسلة من الأفكار اللاتاريخية المجردة من السياق الواضحة والمميزة، يؤكد فيكو أن البشر مخلوقات تاريخية من حيث كونهم يصنعون التاريخ، أو ما أطلق عليه هو اسم «عالم الأمم».

وهكذا فإن فهم التاريخ أو تفسيره لا يكون ممكناً إلا لأنه «من صُنْع الإنسان»، لأننا لا نستطيع أن نعرف إلا ما نقوم بصُنْعه (تماماً كما تكون الطبيعة معروفة فقط من قبل الله لأنه صَنَعها وَحْده). يقول فيكو إن معرفة الماضي التي تصلنا في ثوب من النصوص لا تكون ممكنة الفهم الصحيح إلا من وجهة نظر صانع ذلك الماضي التي هي وجهة نظر بدائية، بربرية، شاعرية، في مثال كُتّاب قدماء مثل هوميروس. (في قاموس فيكو الخاص نجد أن كلمة «شاعرية» تعني بدائية وبربرية لأن أوائل البشر لم يكونوا قادرين على التفكير عقلانياً). ومعايناً ملاحم هوميروس من منظور زمن تأليفها وهويات مؤلفيها، يقوم فيكو بدَحْض آراء أجيال من المفسرين الذين كانوا قد افترضوا أن هوميروس المتمتع بالاحترام جراء ملاحمه العظيمة كان ينبغي أن يكون في الوقت نفسه حكيماً راجح العقل مثل أفلاطون، سقراط، أو بيكون. يبين فيكو، بدلاً من ذلك، أن عقل هوميروس بجموحه وقوة إرادته كان عقلاً شاعرياً، وكان شعره بربرياً، بعيداً عن الحكمة أو الفلسفة، أي زاخراً بأوهام مجردة من المنطق، بآلهة لا علاقة لهم بالألوهية، وبأناس، مثل آخيل وباتروكليس، لا يعرفون معنى اللباقة ومتطرفي الوقاحة.

كانت هذه الذهنيةُ البدائية اكتشافَ فيكو العظيم الذي كان تأثيره على النزعة الرومانسية الأوربية وتقديسُها للخيال بالغَ العُمْق. كذلك قام فيكو بصياغة نظرية عن اتساق التاريخ وتماسكه، تُبَيِّنُ كيف أن كل فترة تقاسمت في لغتها، فنها، ميتافيزيقها، منطقها، علومها، حقوقها، ودينها سمات مشتركة ومتناسبة مع ظهورها: فالأزمان البدائية تتمخض عن معرفة بدائية تشكل انعكاساً للعقل البربري ــ صور خيالية عن آلهة قائمة على الخوف، الشعور

بالذنب، والرعب ـــ تفضي بدورها إلى مؤسسات معينة، مثل الزواج ودفن الموتى، تساعد على حفظ جنس البشر وتمنحه تاريخاً متواصلاً. وعصر العمالقة والبرابرة الشاعري هذا يعقبه عصر الأبطال الذي لا يلبث أن يتطور شيئاً فشيئاً إلى عصر البشر (الناس العاديين). وهكذا فإن تاريخ الإنسان والمجتمع يتم خَلْقُهما عبر سيرورة شاقة من عمليات النشوء والتطور والتناقض بل وحتى التمثيل وهو الأشد إثارة للدهشة. ولكل عصر طريقتهُ الخاصة، أو عينهُ، لرؤية الواقع وإنطاقِه بعد ذلك: فأفلاطون يطور فكره بعد (لا في أثناء) فَتْرة زاخرة بالصور الشاعرية الملموسة بعنف التي كان هوميروس يتحدث من خلالها ثم لا يلبث عصر الشعر أن يُخْليَ مكانَه لزمن يغدو فيه مستوى أعلى من التجريد والجدالية العقلانية سائداً.

وهذه التطورات كلها تحصل بوصفها دَوْرة تنتقل من أحقاب بدائية إلى أخرى متقدمة ومنحطة ثم تعود، كما يقول فيكو، إلى حقبة بدائية، وفقاً للتحولات الطارئة على عقل الإنسان الذي يصنع ومن ثم يستطيع أن يعيد معاينة تاريخه الخاص من وجهة نظر الصانع أو الخالق. ذلك هو المنطلق المنهجي الرئيسي بالنسبة إلى فيكو كما بالنسبة إلى آورباخ. على المرء، حتى يتمكن من امتلاك القُدْرة على فهم أي نص ذي علاقة بالإنسان، أن يحاول إنجاز المهمة كما لو كان هو نفسه مؤلِّف ذلك النص، من خلال عَيْش واقع المؤلِّف، التعرض لنفس النوع من التجارب الحياتية الكامنة في حياته أو حياتها، و..الخ، وكل ذلك عبر تلك المزاوجة بين التبحر والتعاطف التي هي الطابع المميِّز لعلم التأويل الخاص بفقه اللغة. وهكذا فإن الخط الفاصل بين الأحداث الفعلية وجملة تحولات عقل الإنسان العاكس يتعرض للطمس لدى فيكو كما لدى عدد غير قليل من المؤلِّفين الذين تأثروا به مثل جيمس جويس. لعل هذا العيب المأساوي الذي تعاني منه معرفة الإنسان وتاريخه هو أحد التناقضات غير المحلولة المرتبطة بالنـزعة الإنسانية نفسها، حيث لا يمكن استبعاد دور الفكر عما هو «واقع» ولا إقحامه عليه في عملية إعادة بناء الماضي. ذلك هو السبب الكامن وراء إيراد عبارة «تمثيل الواقع» في العنوان الفرعي لكتاب المحاكاة وسلسلة التذبذبات المتأرجحة في الكتاب بين المعرفة والبصيرة الشخصية.

مع حلول أوائل القرن التاسع عشر كان كتاب فيكو قد أصبح ذا نفوذ عظيم في أوساط المؤرخين والشعراء والروائيين وفقهاء اللغات الأوربيين من ميشله وكولردج إلى ماركس وجويس، فيما بعد. لقد ترك انبهار آورباخ بنزعة فيكو التاريخية (المعروفة أحياناً باسم التاريخانية) بصماته على فقه اللغة التأويلي لديه ومكّنه بالتالي، من قراءة نصوص كتلك العائدة لأوغسطين أو دانتي من وجهة نظر المؤلف، الذي كانت علاقته بعصره علاقة عضوية وتكاملية، نوعاً من أنواع صُنْع الذات أو خلقها في سياق الآليات المحددة للمجتمع في لحظة محددة بدقة من لحظات تطور هذا المجتمع. أضف إلى ذلك أن العلاقة بين القارئ ـــ الناقد والنص تنقلب من استنطاق أحادي الاتجاه للنص التاريخي من قِبَل عَقْلٍ غريب تماماً في وقت متأخر كثيراً، إلى نوع من الحوار القائم على التعاطف بين روحين قادرين على التواصل فيما بينهما عبر العصور والثقافات بوصفهما روحين ودودين محترمين يحاولان فهم بعضهما بعضاً.

من الواضح تماماً الآن أن مثل هذه المقاربة تتطلب قَدْراً كبيراً من التبحر وسعة المعرفة، وإن

كان واضحاً أيضاً أن التبحُّر وَحْدَه لم يكن، بالنسبة إلى فقهاء اللغات الرومانسية الألمان في بدايات القرن العشرين بكنوزهم المعرفية الهائلة في مختلف ميادين اللغة والتاريخ والأدب والقانون واللاهوت والثقافة العامة، كافياً. من الواضح أن المرء لم يكن يستطيع إنجاز القراءة التمهيدية الأساسية ما لم يصبح متمكناً تماماً من اللغات اللاتينية والإغريقية والعبرية والبروفانسية والإيطالية والفرنسية والإسبانية علاوة على اللغتين الألمانية والإنجليزية. ولم يكن المرء أيضاً يستطيع القيام بذلك إلا إذا كان مطلعاً على تقاليد العصر، أعمال مؤلفيه التشريعيين الرئيسيين، سياساته، مؤسساته، وثقافاته، جنباً إلى جنب، بالطبع، مع فنونه المترابطة والمتداخلة. كان إعداد أي فقيه لغة يتطلب عدداً كبيراً من الأعوام، على الرغم من أنه في مثال آورباخ يعطي الانطباع الجذّاب بأنه لم يكن على عجلة من أمر الإمساك بزمامه. فقد تمكن من الفوز بوظيفته التعليمية الأكاديمية الأولى بالحصول على كرسي الأستاذ بجامعة ماربورغ في ١٩٢٩؛ وقد كان الفوز نتيجة كتابه عن دانتي الذي هو، من نواح معينة حسب اعتقادي، عمله الأكثر إثارة وتكثيفاً. غير أن قلب المشروع التأويلي تمثل، إضافة إلى المعرفة والدراسة، بقيام الباحث، عبر السنين، بتطوير نوع شديد الخصوصية من التعاطف مع نصوص تنتمي إلى أحقاب تاريخية مختلفة وبيئات ثقافية متباينة. وفيما يخص ألمانياً اختصاصُه هو الأدب الرومانسي كان من شأن مثل هذا التعاطف أن يرتدي ثوباً شبه إيديولوجي نظراً لوجود مرحلة طويلة من العداء التاريخي بين بروسيا وفرنسا الأقوى والأشد منافسة بين جاراتها وخصومها. وبوصفه متخصصاً باللغات الرومانسية كان يتعين على الباحث الألماني أن يختار بين الالتحاق بركب النزعة القومية البروسية (كما فعل آورباخ حين انخرط جندياً في الحرب العالمية الأولى) ودراسة «العدو» بمهارة وبصيرة كجزء من المجهود الحربي المتواصل من جهة أو أن ينجح، كما في حال آورباخ ما بعد الحرب وبعض أقرانه، في التغلب على روح العداء وما نطلق عليه اليوم اسم «صدام الحضارات» باتخاذ موقف كريم ومرحِّب قائم على المعرفة الإنسانية المصمَّمَة لاستعادة لُحْمة الثقافات المتقاتلة في إطار علاقة قائمة على التبادل والمعاملة بالمثل من جهة أخرى.

أما الجزء الآخر من التزام فقيه اللغات الرومانسية الألماني حيال اللغات الفرنسية والإيطالية والإسبانية عموماً، وحيال اللغة الفرنسية على نحو خاص فهو التزام أدبي تحديداً. فالمسار التاريخي الذي يؤلف العمود الفقري لكتاب المحاكاة هو العبور من الفصل بين الأساليب في العصور الكلاسيكية القديمة، إلى تجميعها ودمجها في العهد الجديد، وصولُها العظيم الأول إلى الأوج في الكوميديا الإلهية لدانتي، وتمجيدها النهائي آخر المطاف لدى المؤلفين الواقعيين الفرنسيين في القرن التاسع عشر: ستاندال، بلزاك، فلوبير وبروست بعد ذلك. إن تمثيل الواقع هو موضوع آورباخ، فتعين عليه أن يحكم أين وبأي أدب جرى تمثيله بأنجح الطرق. يبين في «الذيل» أن «الآداب الرومانسية في أكثر الفترات أنجح من الأدب الألماني، مثلاً، في تمثيل أوربا. ففي القرنين الثاني عشر والثالث عشر اضطلعت فرنسا دون منازع بالدور القيادي، ثم آلت القيادة إلى إيطاليا في القرنين الرابع عشر والخامس عشر؛ غير أنها ما لبثت أن عادت إلى فرنسا في القرن السابع عشر، وبقيت هناك أيضاً خلال الجزء الأكبر من القرن الثامن عشر، كما في القرن التاسع

عشر ولو جزئياً، وتحديداً على صعيد ميلاد الواقعية الحديثة وتطورها (كحالها تماماً على صعيد الرسم)» (٥٧٠). اعتقد أن آورباخ يستخف بالمساهمة الإنجليزية الأساسية في هذا كله؛ لعلّها نقطة مظلمة في رؤيته. يواصل آورباخ كلامه ليؤكد أن هذه الأحكام مستمدة لا من كُره الثقافة الألمانية بل نابعة بالأحرى من نوع من الإحساس بالأسف على أن الأدب الألماني «أظهر.. عيوباً معينة في النظرة في.. القرن التاسع عشر» (٥٧١). وكما سنرى بعد قليل، فإنه لا يحدد طبيعة تلك العيوب كما سبق له أن فعل في النص الأصلي للمحاكاة، غير أنه يضيف أنه مازال يفضل «لأغراض المتعة والاسترخاء» قراءة غوته وستِفْتر وكَلَرْ على قراءة كتابات المؤلفين الفرنسيين الذين يدرسهم، وأصلاً ذات مرة، عقب تحليل لافت لبودلير، إلى حد القول بأن الأخير لم يثر إعجابه على الإطلاق (٥٧١).

لقُرّاء الإنجليزية اليوم الذين يقرنون ألمانيا مبدئياً بجرائم شنيعة ضد الإنسانية وبالاشتراكية القومية (التي يلمِّح إليها آورباخ مداورة مرة بعد أخرى في المحاكاة) فإن تراث فقه اللغة التأويلي الذي جسَّدَه آورباخ بوصفه اختصاصي لغات رومانسية يتعرف على وجهين صحيحين تماماً للثقافة الألمانية الكلاسيكية: وجه سخائها المنهجي من ناحية، ووجه اهتمامها غير الاعتيادي، وقد يبدو أقرب إلى التناقض، بالتفاصيل المحلية الدقيقة لثقافات ولغات أخرى. لعل السَّلَف العظيم والكاشف الكبير لهذا الموقف المتطرف في كاثوليكيته، بل شبه الغَيْري في الحقيقة، هو غوته الذي بات في العقد الذي أعقب عام ١٨١٠ مبهوراً بالإسلام عموماً وبالشعر الفارسي خصوصاً. تلك كانت الفترة التي ألَّفَ فيها أبدع أشعار الحب وأكثرها حميمية، تلك التي صدرت في ديوان الغرب والشرق (١٨١٩)، مهتدياً بأعمال الشاعر الفارسي الكبير حافظ، وبآيات القرآن، ليس فقط إلى إلهام غنائي جديد ممكِّناً إياه من التعبير عن شعور جرى إيقاظه من جديد بالحب الجسَدي، بل وإلى نوع من اكتشاف حقيقة أنه، كما قال في إحدى رسائله إلى صديقه الطبيب زلتر Zelter، شَعَرَ، في غمرة الخضوع المطلق للرب، بأنه كان يتأرجح بين عالمين، عالمه هو وعالم المؤمن المُسْلم على بعد أميال، بل وحتى عوالم عن فايمار الأوربية. خلال عشرينيات القرن التاسع عشر ما لبثت تلك الأفكار المبكرة أن أوصلته إلى نوع من الاقتناع بأن ما أطلق عليه اسم Weltliteratur أو أدب عالمي، نوع من التصور الكوني الشامل لجميع آداب العالم مجتمعة ومؤلِّفة كلاً سيمفونياً جليلاً ومهيباً كان قد تجاوز الآداب القومية وطغى عليها.

بنظر العديد من الباحثين الحديثين ــ وأنا منهم ــ تُعتبر رُؤْيةُ غوته المحلِّقة في سماوات الأحلام الطوباوية أساس ما كان سيصبح ميدان الأدب المقارن، الذي كان منطقُه الكامن وربما غير القابل للتحقيق متمثلاً بهذه الحصيلة الواسعة لعملية الإنتاج الأدبي العالمي المتسامية فوق الحدود واللغات ولكنها عازفة بطريقة أو أخرى عن طمس فردية كلٍ منها وملموسيتها التاريخية. ففي ١٩٥١، كتب آورباخ مقالاً خريفياً، تأملياً بعنوان «فقه اللغة والأدب العالمي» بنبرة متشائمة بعض الشيء لأنه أحَسَّ بأن من شأن التخصص المتزايد للمعرفة والخبرة بعد الحرب العالمية الثانية، انحلال جملة المؤسسات التعليمية والمهنية التي كان قد تدرب فيها، وانبثاق آداب ولغات أوربية «جديدة»، أن يُفْضي إلى جَعْل النموذج المثالي الغوتوي (نسبة إلى غوته) باطلاً أو متعذراً. غير

أنه بقي خلال الجزء الأكبر من حياته العملية فقيه لغات رومانسية، رجلاً يحمل رسالة؛ صحيح أنها رسالة أوربية (متميزة بالمركزية الأوربية)، ولكنها رسالة آمن بها بعمق لتأكيدها وحدةَ التاريخ الإنساني، إمكانية فهم آخرين خصوم بل وأعداء رغم نزعة التحارب الطاغية على الثقافات والحركات القومية الحديثة، والنزعة التفاؤلية التي تمكن المرء من ولوج الحياة الداخلية لمؤلِّف بعيد أو حقبة تاريخية نائية ولو مع التنبه الصحي إلى حدود نظرته وعدم كفاية معرفته.

إلا أن مثل تلك النوايا النبيلة لم تكن كافية لإنقاذ رسالته بعد ١٩٣٣. ففي ١٩٣٥ أُرغم على ترك منصبه في ماربورغ، إذ كان واحداً من ضحايا القوانين العنصرية النازية وأجواء ثقافة جماهيرية متزايدة الشوفينية مشحونة بسموم انعدام التسامح والحقد. وبعد بضعة أشهر عُرض عليه منصب تدريس الآداب الرومانسية في جامعة استانبول الرسمية، حيث كان ليوسبتزر قد علّم أيضاً قبل بضع سنوات. يحدثنا آورباخ على الصفحات الأخيرة من المحاكاة عن أنه ألف الكتاب الذي صدر لاحقاً في سويسرا بعد عام واحد من انتهاء الحرب، وأنجزه وهو في استانبول. ومع أن الكتاب تأكيد هادئ، من نواح عديدة، لوَحْدة الأدب الأوربي وسموِّه مع كل ما يتحلّى به من تعددية وحركية، فإنه في الوقت نفسه كتاب زاخر بالتيارات المضادة، بالمفارقات، بل وحتى بالتناقضات التي لابد من أخذها في الحسبان إذا ما أردنا قراءته وفهمه بشكل سليم. لعل هذا الاهتمام الصارم جداً بالخصوصيات، بالتفاصيل، بالتفرُّد هو السبب الرئيسي الكامن وراء عدم كون المحاكاة كتاباً يزوِّد القُرّاء بأفكار قابلة للاستخدام، تبقى في حالة مفاهيم مثل النهضة، الباروك، النزعة الرومانسية، وما إليها، أفكاراً غير دقيقة بل وغير علمية، فضلاً على كونها غير قابلة للاستخدام آخر المطاف. يقول آورباخ إن «دقتنا [بوصفنا فقهاء لغة] تنتمي إلى ما هو خاص. والتقدم الحاصل في الفنون التاريخية خلال القرنين الأخيرين يقوم قبل كل شيء، إضافة إلى استكشاف مواد جديدة وإدخال تحسينات كبيرة على المناهج في مجال البحث الفردي، على نوع من التشكيل المنظوري للمحاكمة، الذي يوفر إمكانية منح الأحقاب والثقافات المتباينة افتراضاتها ووجهات نظرها الخاصة، السعي إلى الحدود القصوى في سبيل اكتشاف تلك الافتراضات والآراء، ورفض أي تقويم مطلق للظواهر يتم جَلْبُه من الخارج على أنه تقويم لا تاريخي وخليق بالهواة» (٥٧٣).

وهكذا فإن كتاب المحاكاة يبقى مع كل ما ينطوي عليه من قَدْرٍ مروِّع من المعرفة والمرجعية كتاباً شخصياً، هو كتاب انضباطي بالتأكيد، ولكنه ليس فردياً، وليس متأسْتذاً. لاحظوا أولاً أن كتاب المحاكاة، وإن كان نتاج تعليم استثنائي العمق ومتجذر بقدر غير مسبوق من الحميمية والاحتضان في تربة الثقافة الأوربية، هو كتابُ منفى، ألَّفه ألماني مقطوع عن جذوره ومُبْعَد عن بيئته الأصلية. غير أن آورباخ لم يتزحزح قيد أُنملة، على ما يبدو، عن ولائه لنشأته البروسية ولإحْساسه بأنه دائم التوقُّع للعودة إلى ألمانيا. ففي ١٩٢١ كتب يقول «إنني بروسي ومن معتنقي الديانة اليهودية»، ورغم حياة المنفى اللاحقة التي عاشها فيما بعد لم يبدُ قط متشككاً بانتمائه الحقيقي. ثمة أصدقاء وزملاء أمريكيون يتحدثون عن أنه ظل، حتى مرضه الأخير وموته في ١٩٥٧، يبحث عن طريقة ما تعيده إلى ألمانيا. ومع ذلك فإنه بادر، بعد كل تلك السنوات في

استانبول، إلى الاضطلاع بمهمة جديدة فيما بعد الحرب في الولايات المتحدة، ممضياً وقتاً في معهد الدراسات المتقدمة بيرْنستون وشاغلاً منصب أستاذ في جامعة ولاية بنسلفانيا، قبل أن ينتقل إلى جامعة بيل أستاذاً أولَ (ستيرلنغ) لمادة فقه اللغات الرومانسية في ١٩٥٦.

تبقى يهودية آورباخ مسألة لا يستطيع المرء إلا أن يُخَمِّنَها تخميناً لأنه، وهو الكتوم عادة، لا يشير إلى الأمر مباشرة في كتاب المحاكاة. يميل المرء، مثلاً، إلى افتراض أن جملة التعليقات المبعثرة والمتحركة المختلفة عبر الكتاب من أوله إلى آخره على الحداثة الجماهيرية وعلاقتها، بين أشياء أخرى، مع القوة الممزِّقة لكُتّاب القرن التاسع عشر الفرنسيين الواقعيين (الأخوين غونكور، بلزاك، وفلوبير) جنباً إلى جنب مع «الأزمة الهائلة» التي أحدثتها، إن هي إلا للإيحاء بالعالم المهدّد وبتأثير ذلك العالم في تحويل الواقع والأسلوب بالتالي (نشوء الخطاب المتواضع "Sermo Humilis" بفضل شخصية يسوع). من غير العسير تحرّي نوع من المزاوجة بين الكبرياء والبعد لدى قيامه بوصف انبثاق المسيحية في العالم القديم نتاجاً لعمل تبشيري استثنائي الضخامة اضطلع به بوُلُص الرسول، الذي هو يهودي شتات اهتدى إلى المسيحية. صحيح أن التوازي مع وضعه الخاص بوصفه شخصاً غير مسيحي دائباً على شَرْح المآثر المسيحية واضح، غير أن المفارقة، المتمثلة بأنه حين يفعل هذا إنما يبتعد عن جذوره أكثر، هي الأخرى واضحة أيضاً. ومهما يكن فإن القارئ لا يسعه إلا أن يهتدي، أكثر من أي شيء آخر، في شاعر آورباخ القوي اللاهب دانتي ــ الذي يبرز من صفحات كتاب المحاكاة بوصفه الشخصية المحورية في أدب الغرب ــ إلى المفارقة المتمثلة بباحث يهودي بروسي في منفى تركي، إسلامي، غير أوربي عاكف على معالجة (وربما على التلاعب بـ) مجموعات من الخصومات المتورِّمة وغير القابلة للتسوية من نواح كثيرة، وإنْ كانت أكثر لُطْفاً مما تشي بها عداوتُها المتبادلة، لا تحيد قط عن التعارض فيما بينها. يبقى آورباخ راسخ الإيمان بالتحولات الديناميكية جنباً إلى جنب مع الترسُّبات العميقة للتاريخ: صحيح أن اليهودية جَعَلَتْ المسيحية ممكنة عن طريق بولص، ولكن اليهودية تبقى، وهي تبقى مختلفة عن المسيحية. ويقول في مقطع مشحون بالسوداوية في كتاب المحاكاة إن العواطف الجماعية هي الأخرى ستبقى على حالها سواء في أيام روما أم في ظل الاشتراكية القومية. لعل ما يجعل هذه التأملات على هذا المستوى من الحدّة والمرارة هو إحساس خريفي ولكنه صادق دون لَبْس برسالة إنسانية مأساوية ومفعمة بالأمل في الوقت نفسه، سأعود إلى هذه القضايا فيما بعد.

أعتقد أن من المناسب تماماً تسليط الأضواء على بعض الجوانب الأكثر شخصية في كتاب المحاكاة لأنه، ويجب أن يقرأ على أنه، كتاب غير تقليدي يتميز، بالطبع، بثقل كونه كتاباً مهماً، غير أنه ليس، كما أشَرْتُ من قبل، كتاباً صِيَغياً على الرغم من البساطة النسبية لأطروحاته الرئيسية حول الأسلوب الأدبي في الأدب الغربي. يقول آورباخ إن الأسلوب الرفيع كان مستخدماً في الأدب الكلاسيكي للكلام عن النبلاء والآلهة الذين كانوا قابلين للتعامل المأساوي؛ في حين كان الأسلوب الوضيع مستخدماً، من حيث المبدأ، للتعبير عن الموضوعات الساخرة والمبتذلة، بل

* وردت هكذا في النص.

وربما حتى الغنائية العاطفية، أما فكرة الحياة الإنسانية أو الدنيوية اليومية باعتبارها موضوعاً جديراً بالتمثيل عبر أسلوب يناسبه فليست متوفرة عموماً قبل المسيحية. فتاسيتوس Tacitus، مثلاً، لم يكن، ببساطة مهتماً بالكلام عما هو يومي أو تمثيله، رغم أنه كان مؤرخاً ممتازاً. وإذا عدنا إلى هوميروس، كما يفعل آورباخ في الفصل الأول المحتفى به والمقتبس في المختارات كثيراً من كتاب المحاكاة، فإننا نجد أن الأسلوب باراتكتيكي، أي يعالج الواقع بوصفه «سلسلة ظواهر خارجية مضاءة باتساق، في وقت محدد وفي مكان معين، مترابطة فيما بينها دونما فجوات أو ثغرات على خلفية أبدية [هي باراتكيس بالتعبير الفني، كلمات وعبارات مجموعة إلى بعضها بدلاً من إخضاع بعضها ببعضها الآخر]؛ أفكار ومشاعر معبر عنها كاملة؛ أحداث تجري متماهلة بقَدْر قليل جداً من التشويق» (١١) فكما يحلّل عَوْدَةَ أوليس إلى ارتباك، يلاحظ آورباخ كيف أن المؤلف يروي ببساطة قصة استقباله والتعرف عليه من قبل المرضة العجوز يوريكليا التي تعرفه من النَّدْبَة الطفولية التي يحملها لحظة قيامها بغسل قدميه: الماضي والحاضر على مستوى واحد، ليس ثمة أي ترقب متوتر، ويتشكل لدى المرء انطباع بأن شيئاً لم يُحجَبْ على الرغم من الهشاشة الداخلية للحدث، لتزاحم خُطّاب بنيلوبه «العازمين»* على اختطافها الذين ينتظرون عودة الزوج لِقَتْله.

من الجهة المقابلة تُجيد دراسة آورباخ لقصة إبراهيم وإسحاق في العهد القديم إلقاء الأضواء الجميلة على كيفية أنها «مثل تقدم صامت عبر ما هو غير محدَّد وطارئ، حَبْس للأنفاس.. حيث الترقب الطاغي.. فالأشخاص يتكلمون في القصة التوراتية أيضاً؛ غير أن كلامهم لا يخدم كما يفعل الكلام في هوميروس على صعيد إظهار الأفكار واستبعادها ــ بل يساهم، على النقيض من ذلك، في الإيحاء بأفكار تبقى غير معبَّر عنها... [ثمة نوع من] الاستبعاد للظواهر فقط بمقدار ما تتطلبه أغراض الرواية، مع ترك كل ما عدا ذلك مُغَلَّفاً بالغموض؛ فقط النقاط الحاسمة في الرواية تتأكد، ما هو كامن تحت ما ليس موجوداً؛ الزمان والمكان غير محددين ويتطلبان تفسيراً؛ الأفكار والمشاعر تبقى مكتومة، يتم الاكتفاء بالإيحاء بها فقط عبر الصمت والكلام المبعثر المتشظي؛ الكل مشحون بأكثر آيات الترقب توتراً وموجَّه نحو هدف وحيد (وبقدر أكبر من الوحدة إلى ذلك الحد)، يبقى ملغزاً ومثقلاً بالخلفية» (١١-١٢). أضف إلى ذلك أن هذه المقارنة المتضادة يمكن أن نراها في أشكال من تصوير مخلوقات بشرية، فالأبطال في هوميروس «يستيقظون كل صباح كما لو كانوا في اليوم الأول من حياتهم» في حين تبقى شخصيات العهد القديم بمن فيه الرب متثاقلة موحية بالاستطالة إلى أعماق الزمان والمكان والوعي، وبالتالي الطبيعة، مما يجعلها تتطلب قَدْراً أكبر بكثير من فِعْل الانتباه المركَّز والمكثَّف من جانب القارئ.

لعل جزءاً كبيراً من سحر آورباخ ناقداً هو أنه ينشر، دون أن يبدو ثقيل الظل ومتأستذاً، إحساساً بالبحث والكشف، يتقاسم مباهجه وهواجسه مع قارئه دون ادعاء. لقد حالف التوفيق زميلاً أصغر سناً في بيل يُدعى نِلْسُنْ لوري الابن Nelson Lowry Jr.، حين كتب في رسالة تذكارية عن الميزة التعليمية ــ الذاتية لمؤلِّف آورباخ قائلاً: «كان هو نفسُه أفضل أساتذته ومتعلميه. تتواصل العملية في عقل المرء، وقد يستطيع أن يصبح واعياً علناً لما هو حاصل إلى

درجة إعادة إنتاج بعض تكشفاتها الدرامية المثيرة البدائية. تكمن المسألة في كيف تصل، عبر أي أخطار، أي أخطاء أي مناوشات عرَضية طارئة، أي غَفْوات أو هَفْوات للعقل، عبر أي رُؤى ثاقبة جرى اكتسابها من خلال إنفاق الكثير من الوقت والأعصاب، وإلى أي صياغات باهظة التكاليف في مواجهة التاريخ.. كان آورباخ متمتعاً بقابلية الانطلاق بنص وحيد، دونما خجل أو تواضع، إلى رحاب نَشْره بنضارة قد تبدو ساذجة، تجنباً لتقديم علائق إنشائية أو اعتباطية، دون التخلي عن الحرص على مباشرة حياكة وَفْرةٍ من النُّسُج على نول واحد» («أرشْ آورباخ مذكرات باحث»، بيل رفيو، المجلد:٦٩، العدد: ٢، شتاء ١٩٨٠، ص:٣١٨). غير أن آورباخ، كما يتضح من «الذيل»، كان عنيداً (إن لم يكن عنيفاً) في الرد على الانتقادات الموجهة إلى دعاويه؛ ثمة معركة شديدة العنف مع زميله صاحب الاختصاصات الرومانسية المتعددة كورتيوس Curtius تُظهر الباحثَيْن العملاقين دائبين على تصفية الحسابات فيما يشبه الحرب.

لا نبالغ إذا قلنا إن آورباخ كان، مثل فيكو، عصامياً علّم نفسه بنفسه، مسترشداً في رحلاته الاستكشافية المختلفة بحفنة من الأطروحات المستوعبة بعمق والمركَّبة التي استخدمها في حياكة نسيجه الوفير الذي لم يكن خالياً من الدَّرْزات أو مجدولاً دونما جهد. في كتاب المحاكاة يصر آورباخ على التمسك بممارسته العملية القائمة على الانطلاق من شظايا غير مترابطة: فكل فصل من فصول الكتاب مُعْلَم ليس فقط بمؤلِّف جديد على علاقة مكشوفة واهية بمؤلفين سابقين، بل وببداية جديدة، على صعيد منظور المؤلف ونظرته الأسلوبية، إذا جاز التعبير. و«تمثيل» الواقع يراه آورباخ تعبيراً عن عَرْض درامي (مسرحي) فعال لكيفية قيام كل مؤلف، فعلاً، بتجسيد الشخصيات وإضفاء الحياة عليها، وبتسليط الأضواء على عالمه أو عالمها الخاص؛ ومن شأن هذا، بطبيعة الحال أن يفسر سبب اضطرارنا لدى قراءتنا للكتاب إلى التقيد بشعور الكَشْف الذي يضفيه آورباخ علينا وهو يعكف، بدَوْره، على إعادة تجسيد وتفسير، بل ويبدو بطريقته البعيدة عن الادعاء، عارضاً على خشبة المسرح، عملية تحويل الواقع الفظ إلى لُغةٍ وحياة جديدة.

تتجلى إحدى الأطروحات الرئيسية بدءاً بالفصل الأول ــــ ألا وهي فكرة التجسد أو التقمص ــــ وهي فكرة مسيحية مركزية بالطبع، يبدي آورباخ قدراً غير قليل من العبقرية إذ يحدد موقع ما قبل تاريخها في التضاد بين هوميروس والعهد القديم. فالتباين بين أوليس هوميروس وإبراهيم هو أن الأول حاضر مباشرة ولا يتطلب أي تفسير أو تأويل، أي لجوء إلى المجاز أو التفسير المعقد. أما الشخصية التي هي على الطرف النقيض فهي شخصية إبراهيم التي تجسد «العقيدة والوعد» وتتجذّر فيهما. إنهما «غير قابلتين للانفصال» عنه وتبقيان «لذلك السبب بالذات مشحونتين بـ«الخلفية» وهما ملغزتان، منطويتان على معنى ثان، خفي» (١٥). وهذا المعنى الثاني لا يمكن استرجاعه إلا من خلال فعل تأويلي خاص وصفه آورباخ، في الجزء الرئيسي من العمل الذي أنجزه في استانبول قبل نشره لكتاب المحاكاة في ١٩٤٦، على أنه تأويل رمزي. (وأنا هنا أشير إلى مقالة «الرموز» (Figura) الطويلة شبه الفنية المنشورة في ١٩٤٤، وموجودة الآن في كتاب مشاهد من مسرح (دراما) الأدب الأوربي: ست مقالات [مدريان بوكس، ١٩٥٩؛ طبعة لاحقة بيتر سميث، ١٩٧٣]).

نحن هنا أمام مثال آخر يبدو فيه آورباخ ساعياً إلى التوفيق بين العنصرَيْن اليهودي والأوربي (أي المسيحي) المؤلِّفَيْن لهويتَّه. يتطور التأويل الرمزي أساساً مع إحساس مفكِّرَيْن مسيحيين مبكرين مثل ترتوليان Tertullian وأوغسطين بضرورة التوفيق بين العهدين القديم والجديد. كان جُزْءا الإنجيل (الكتاب المقدس) كلام الرب، ولكن كيف كانت العلاقة بينهما، ما السبيل إلى قراءتهما، إذا جاز التعبير، معاً، نظراً للاختلاف الكبير القائم بين الشريعة اليهودية القديمة والرسالة الجديدة المنبثقة من التجسد المسيحي؟.

يتمثل الحل الذي تم التوصل إليه، برأي آورباخ، بالفكرة التي تقول بأن العهد القديم يتولى مهمة التمهيد النبوئي للعهد الجديد الذي يمكن أن يُقرأ، بدوره، على أنه تحقيق أو تأويل رَمْزي، وجسدي، يضيف (تقمُّصي، واقعي، عَلْماني أو أرضي بالتالي) للعهد القديم. يكون الحدث أو الرمز الأول «واقعياً وتاريخياً يعلن شيئاً آخر هو واقعي وتاريخي أيضاً» (مسرح الأدب الأوربي، ٢٩). أخيراً نبدأ نكتشف، كما في التأويل نفسه، كيف أن التاريخ لا يكتفي بالتحرك إلى الأمام بل وهو ينتكس إلى الخلف في كل تذبذب أو تأرجح بين أحقاب تنجح في إنجاز قَدْر أكبر من الواقعية، «كثافة» أكثر جوهرية (إذا استخدمنا مصطلحاً مستمداً من الوصف الانتروبولوجي الراهن)، درجة أعلى من الحقيقة.

تبقى العقيدة الجوهرية، في المسيحية، متمثلة بتلك الكلمة «اللوغوس» اللُّغز، الكلمة التي باتت لَحْماً، الربّ الذي تحوَّل إلى إنسان فبات متجسداً بالمعنى الحرفي للكلمة؛ ولكن إلى أي مدى تكون الفكرة الجديدة القائلة بإمكانية قراءة أزمان ما قبل المسيحية على أنها ظلال رمزية (رموز) لما كان سيحصل فعلاً، أكثر إنجازاً للمهمة؟ يقتبس آورباخ كلام رجل دين من القرن السادس قال «إن الرمز [وهو شخص أو حدث في العهد القديم يتنبأ بشيء شبيه في العهد الجديد] الذي لا يوجد أي حَرْفٍ من حروف العهد القديم دونه بات الآن بعد زمن طويل يؤدي غرضاً أفضل في الجديد؛ ومن التاريخ نفسه تقريباً [يتابع آورباخ] ثمة مقطع في كتابات المطران آفيتوس الفييني Avitus of Vienne.. يتحدث فيه عن الحساب الأخير، وتماماً كما أنقذ الربُّ بقتل المولود الأول في مصر البيوت الملطخة بالدم، فإنه، تعالى، قد يتعرف على المؤمنين وينقذهم عبر وَسْم القربان المقدس: tu cognosce tuam salvauda in plebe figuram (أتعرف على صورتك الذاتية في الشعب الذي سيتم إنقاذه) (مسرح الأدب الأوربي، ٤٦ــ74).

ثمة جانب أخير وصعب تماماً من جوانب الرمز أو الصورة يبقى بحاجة إلى تسليط الضوء عليه هنا. يزعم آورباخ أن مفهوم الرمز بالذات يضطلع هو الآخر بدور الوسيط أو الجسر بين البُعد الحَرْفي ــ التاريخي من ناحية وعالم الحقيقة، فريتاس Veritas، عند المؤلف المسيحي من الناحية المقابلة. فبدلاً من مجرد نقل معنى جامد لا حياة فيه لحدث أو شخص من الماضي، يشكل الرمز بمعناه الثاني الأكثر إثارة للاهتمام الطاقة الفكرية والروحية التي تتولى مهمة الربط الفعلي بين الماضي والحاضر، بين التاريخ والحقيقة المسيحية، الذي يشكل عنصراً أساسياً من عناصر التأويل. يزعم آورباخ أن «الرمز يكاد يوازي الروح أو الروح الفكرية، التي يستعاض عنها أحياناً بالرموز المصورة» (مسرح الأدب الأوربي، ٤٧). وهكذا فإن آورباخ يبقى، في اعتقادي، رغم كل تعقيدات

مُحاجَجَتِه ودقَّةِ جُمْلةِ الأدلة الملغزَّة في الغالب التي يسوقها، مصراً على إعادتنا إلى ما هو دين مسيحي أساساً لمؤمنين غير أنه يشكل أيضاً عنصراً حاسماً من عناصر الطاقة الفكرية والإرادة الإنسانيتين. وهو في هذا يحذو حذو فيكو الذي ينظر إلى مجمل تاريخ البشر ويقول: «إن العَقْل صَنَع هذا كلَّه»، في إثبات يتحلَّى بجرأة إعادة تأكيد البعد الديني الذي يضفي المصداقية على ما هو إلهي مقدس غير أنه إثبات يقوم أيضاً بشيء من الاختزال لهذا البُعْد الديني.

أما تأرجح آورباخ نفسه بين حِرْصه المتبحّر والحساس على نحو غير اعتيادي على الاهتمام بدقائق الرمزية والعقيدة المسيحيين، علمانية الصارمة، وربما خلفيته اليهودية الخاصة أيضاً من جهة، وبين تركيزه الثابت والراسخ على ما هو أرضي، على ما هو تاريخي، وعلى ما هو دنيوي من جهة ثانية، فيضفي على كتاب المحاكاة توتراً مُثْمراً. من المؤكد أنه الوصف الأرْوَع الذي نملكه لتأثيرات المسيحية الألفية في التمثيل الأدبي. غير أن كتاب المحاكاة يمجد أيضاً بمقدار ما يفعِّل، وبقدْر استثنائي من القوة والعبقرية الفردية، وبأجلى الصور في الفصول المخصصة للبراعة الفنية التي يتميز بها كلام دانتي ورابليه وشكسبير. وكما سنرى بعد قليل، فإن قُدرتهم على الخلق تنافسُ قدرةَ الرب على وضع ما هو إنساني في إطار سرمدي لا يُبْليه كَرُّ الأيام من جهة ولكنه زمني ودنيوي زائل من الجهة الثانية في الوقت نفسه. غير أن آورباخ يبادر، نموذجياً، إلى اختيار التعبير عن مثل هذه الأفكار بوصفها جزءاً لا يتجزأ من مشروعه التأويلي المتكشف في الكتاب: وبالتالي فهو لا يضيع وقتاً على تفسير وشرح أفكاره منهجياً بل يجعلها تنبثق من تاريخ تمثيل الواقع بالذات حين يبدأ هذا التاريخ باكتساب قدر من الكثافة والمدى. تذكروا أن آورباخ لا يكف قَطّ عن العودة إلى النص وإلى الوسائل الأسلوبية المستخدمة من قبل المؤلف لتمثيل الواقع بوصفهما (النص والوسائل)، جميعاً، مُنْطَلَق تحليله الذي أشار إليه وناقشه في مقالة لاحقة باسم نقطة انطلاق. وهذا التنقيب عن المعنى الدلالي جلي ببراعة فائقة في مقال «الرموز» كما في دراسات متألقة أقصر مثل معاينته الخصبة لعبارات منفردة مثل الساحة والمدينة التي تنطوي على مكتبة كاملة من المعاني التي تسلِّط الأضواء على المجتمع والثقافة الفرنسيين في القرن السابع عشر.

من الضروري الآن أن تتم مقاربة ثلاث لحظات جنينية وجوهرية في مسيرة كتاب المحاكاة بشيء من التفصيل. الأولى موجودة في الفصل الثاني من الكتاب الذي يحمل عنوان «فورتونا» هذا الفصل الذي ينطلق من مقطع للمؤلف الروماني بترونيوس Petronius، يتبعه مقطع آخر لتاسيتوس. يقوم المؤلفان، كلاهما بمعالجة موضوعيهما من وجهة نظر أحادية، وجهة نظر كاتبين حريصين على صيانة النظام الاجتماعي الجامد القائم على ركيزتي الطبقتين العليا والدنيا. فأرباب الثروة والشخصيات المهمة تستأثر بالاهتمام كله، في حين تتم إحالة العوام والناس البسطاء على مصائر مَنْ لا أهمية لهم ومن هم غارقون في الابتذال. وبعد تسليط الضوء على عيوب هذا الفصل الطبقي للأساليب إلى رفيعة وأخرى وضيعة، يبادر آورباخ إلى تطوير مقارنة مضادة مع تلك اللحظة الليلية المفعمة بالعذاب في إنجيل القديس مُرْقس St. Mark حين يُقْدِم سمعان بطرس Simon Peter الواقف في باحة قصر كبير الكهنة المأهول بالفتيات الخادمات

والجنود على إنكار علاقته بيسوع السجين. ثمة مقطع استثنائي البلاغة في كتاب المحاكاة جدير بالاقتباس:

يتضح من النظرة الأولى تعذُّر تطبيق قاعدة الأساليب المتمايزة في هذه الحالة. فالحدث، وهو واقعي كلياً من حيث المكان والشخصيات المضطلعة بالأدوار — مع الحرص على ملاحظة مرتبتها الاجتماعية الوضيعة — زاخر بالمشاهد الإشكالية والمأساوية. ليس بطرس واحداً من الكومبارس مضطلعاً بدور الإضاءة والتفسير Illustration وحسب، مثل الجنديين فبيولينوس وبيرسينيوس [في تاسيتوس] اللذين يجري تقديمهما بوصفهما اثنين من الأوغاد والنصّابين فقط. إنه مثال الإنسان بأسمى وأعمق المعاني وأكثرها مأساوية. من الطبيعي أن هذا الخلط بين الأساليب لا يمليه أي غَرَضٍ فني. بل هو، على النقيض من ذلك، متجذر منذ البداية في تربة الكتابات اليهودية —المسيحية؛ وقد جرى إبرازه بقوة وقَسْوة عبر تجسُّد الرب في إنسان ينتمي إلى أوضع المراتب الاجتماعية، عبر نزوله إلى الأرض وانخراطه في صفوف الناس والأحوال اليومية المتواضعة، ومن خلال عذاباته التي كانت شائنة ومخزية بالمعايير الأرضية؛ ومن الطبيعي أنه ما لبث.. أن ترك تأثيراً حاسماً في تصور الإنسان لما هو مأساوي ورفيع. فبطرس الذي يمكن اعتبار روايته الشخصية أساس القصة لم يكن إلا صياد سمك من الجليل، ذا خلفية وثقافة متواضعتين جداً.. ومن زَحْمة حياته اليومية يجري انتداب بطرس للاضطلاع بأكثر الأدوار خطورة وهَوْلاً. وليس ظهوره على المسرح هنا، كسائر الأشياء ذات العلاقة بإلقاء القبض على يسوع — إذا ما تم النظر إليه من منظور الاستمرارية التاريخية العالمية للإمبراطورية الرومانية — إلا حدثاً محلياً، واقعة إقليمية غير ذات شأن، واقعة لم يلاحظها إلا المنخرطون فيها مباشرة. غير أنها شديدة الهول والخطورة لدى النظر إليها بالارتباط مع الحياة التي يعيشها أي صياد سمك من شواطئ بحيرة طبريا على نحو طبيعي واعتيادي... (٤١—٤٢).

ويتابع آورباخ بعد ذلك، دونما استعجال، تفصيل «النَّوَسان» أو التأرجحات الحاصلة في روح بطرس بين السمو والخوف، بين الإيمان والشك، بين الإقدام والخيبة في سبيل إظهار حقيقة أن جُمْلَة تلك التجارب والخبرات متنافرة جَذْرياً مع «الأسلوب الرفيع والراقي للأدب الكلاسيكي القديم». غير أن هذا يُبْقي سؤال: لماذا يهزنا مقطع كهذا؟ مطروحاً، نظراً لأن من شأنه ألا يبدو في سياق الأدب الكلاسيكي إلا نوعاً من السُّخْرية أو الهَزْل. «يكمن السبب في كون المقطع يصور شيئاً لم يبادر أي من شعراء العصور القديمة ومؤرخيها إلى تصويره قط: ألا وهو ميلاد حركة روحية في أعماق عامة الناس، من داخل الأحداث اليومية للحياة المعاصرة، التي لا تلبث أن تكتسب أهمية ما كانت قادرة قط على اكتسابها في الأدب القديم. ما نحن بصدده إنْ هو إلا استيقاظ «قلب جديد وروح جديدة»». وهذا كله ينطبق ليس فقط على إنكار بطرس بل وعلى كل حدث آخر تتم روايةُ قصته في العهد الجديد» (٤٢—٤٣). ما يمكِّنُنا آورباخ من رؤيته هنا هو «عالم واقعي، عادي، قابل للتعرف عليه كلياً على أصعدة المكان والزمان والظروف من ناحية ولكنه، من الناحية الأخرى، عالم مهزوز من ركائزه الأساسية، عالم دائب على التحوُّل والتجدُّد أمام أعيننا» (٤٣).

تقوم المسيحية بنسف التوازن الكلاسيكي بين الأسلوبين الرفيع والوضيع، تماماً كما تقوم حياة يسوع بتدمير الحد الفاصل بين ما هو نبيل وما هو يومي مألوف. أما ما يجري إطلاقه، نتيجة لذلك، فإنْ هو إلا البحثُ عن عَقْد جديد بين الكاتب والقارئ، عن نوع جديد من المزاوجة أو الجمع بين الأسلوب والتأويل من شأنه أن يكون متناغماً ومتواكباً مع السُّرعة المدوِّخة لتقلب أحداث العالم في البيئة الأكثر جلالاً بما لا يقاس التي دشنها وجود المسيح التاريخي. وعلى هذا الصعيد فإن إنجاز القديس أوغسطين العملاق، وهو المنتمي إلى العالم الكلاسيكي تعليماً، كان متمثلاً بكونه أوَّلَ من أدرك أن عالماً مغايراً متطلّباً خطاباً وضيعاً، أو «أسلوباً وضيعاً، لا يصلح إلا للملهاة، ولكنه بات الآن متجاوزاً حدود ملكوته الأصلي، ومقتحماً الأعمق والأسمى، النبيل والأزلي» (٧٢)، قد حَلَّ محل العالم الكلاسيكي القديم وطغى عليه. عندئذ تغدو المشكلة متمثلة بكيفية ربط جملة الأحداث الخلافية المهمة والحاسمة في تاريخ البشر إلى بعضها البعض في إطار الشريعة الرمزية الجديدة التي انتصرت انتصاراً حاسماً على سابقتها، وصولاً، بعد ذلك، إلى اجتراح لُغةٍ مناسبة لمثل هذه المهمة، حين لم تعد اللغة اللاتينية، بعد سقوط إمبراطورية روما، اللغة العالمية المشتركة لأوربا.

يتم جعل اختيار دانتي ممثلاً للخطة الانعطافية الأساسية الثانية في مسيرة تاريخ أدب الغَرْب يبدو شديد الملاءمة على نحو يقْطَع النَّفس. فالفصل الثامن من كتاب المحاكاة الذي يحمل عنوان «فاريناتا وكافالكانته»، مقروءاً ببطءٍ وتأمّل، واحدةٌ من الصفحات العظيمة في الأدب النقدي الحديث، نوعاً من التجسيد البارع، الذي يكاد أن يصل إلى مستوى الإدهاش المدوِّخ لآراء آورباخ الخاصة بدانتي: تلك الآراء التي تؤكد أن الكوميديا الإلهية زاوَجَتْ بين ما هو سَرْمَدي وما هو تاريخي بفضل عبقرية دانتي، وأن استخدام دانتي للغة الإيطالية العامية (أو المبتذلة) أفضى، بمعنى من المعاني، إلى توفير إمكانية إبداع ما أصبحنا نطلق عليه اسم الأدب. لن أحاول تلخيص تحليل آورباخ لمقطع مأخوذ من الأنشودة العاشرة في الجحيم حيث يبادر الحاجَّ دانتي ودليله فيرجيل Virgil فلورنسيان كانا يعرفان دانتي في فلورنسا ولكنهما الآن من نزلاء الجحيم ممن ظلت حروبهما المهلكة بين طائفتي الغوْلْف والغِبلّين في المدينة متواصلة إلى العالم الآخر، بالكلام: يتعين على القُراء أن يعيشوا هذا التحليل المبهر بأنفسهم. يلاحظ آورباخ أن الأبيات السبعين التي يركز عليها مكثَّفة تكثيفاً لا يُصدَّق، إذ تشتمل على ما لا يقل عن أربعة مشاهد منفصلة، جنباً إلى جنب مع مواد أكثر تنوعاً من أي مواد أخرى نوقشت من قبل في سياق كتاب المحاكاة. لعل ما يسحر القارئ سحراً استثنائياً هو أن لغة دانتي الإيطالية في القصيدة «شديدة القُرْب»، كما يؤكد آورباخ بقوة، «من معجزة متعذرة الفهم»، يوظفها الشاعر «في سبيل اكتشاف العالم من جديد» (١٨٢_١٨٣).

ثمة، قبل كل شيء، إقدامها على اقتراف جريمة «الجمع بين النبل والتفاهة، وهي جريمة شنيعة، بمقاييس العصر القديم». وهناك بعد ذلك قُوَّتُها الهائلة، «عظمتها المنفّرة والمثيرة للسخط في الغالب»، حسب تعبير غوته، حيث يقوم الشاعر بتوظيف اللغة المحكية الدارجة لتمثيل «التناقض بين المدرستين، بين التراثين.. تراث العصر القديم.. وتراث الحقبة المسيحية.. مزج

دانتي القوي الواعي بالاثنين لأن تطلُّعَه الحالم نحو التراث القديم لا ينطوي على إمكانية التخلي عن الآخر؛ ما من مكان يوشك فيه اختلاط الأساليب وتشابكها على انتهاك كل ما له علاقة بالأسلوب على هذا النحو من القُرْب» (١٨٤ــ١٨٥). ومن بعدُ، ثمة تلك الوَفْرة في المواد والأساليب، وكلها معالجة بما زَعَم دانتي على أنها كانت «اللغة اليومية المشتركة للشعب» (١٨٦) التي سمحت بواقعية أبْرَزَتْ عمليات وصف العوالم الكلاسيكي والتوارتي واليومي «لا في إطار حركة واحدة، بل من خلال وَفْرة من الحركات ذوات اللونيات شديدة التباين التي تتعاقب الواحدة بعد الأخرى في تتابع سريع» (١٨٩). أخيراً ينجح دانتي عبر أسلوبه في إنجاز نوع من المزاوجة بين الماضي والحاضر والمستقبل لأن الفلورنسييْن اللذين يقومان من قبريهما الملتهبين للتخاطب مع دانتي على هذا النحو الاستباقي هما مَيِّتان في الحقيقة ولكنهما يبدوان مستمرين في الحياة بطريقة قد تكون شبيهة بما أَطْلَق هيغل اسم «وجود لا يعرف معنى التغيير» متميز بخُلُوِّه من كل من التاريخ أو الذاكرة والصنعة. مدانَيْن بخطاياهما ومسجونين في لَحَدْيهما الملتهبين داخل مملكة الملعونين الهالكين، نرى فاريناتا وكافالكانته في لحظة نكون فيها قد «تركنا الدائرة الأرضية وراءنا؛ أصبحنا في مكان سرمدي، ولكننا مازلنا نواجه مظهراً ملموساً وحدثاً ملموساً هناك. يختلف هذا عما يظهر ويحدث على الأرض، إلا أنه مرتبط ارتباطاً واضحاً معه بعلاقة ضرورية ومحسومة بحزم» (١٩١).

تأتي النتيجة متمثلة بـ«تركيز وتكثيف هائلين [في أسلوب دانتي ورؤيته]. نجدنا أمام صورة شديدة التكثيف لجوهر كيانهما، صورة مثبَّتة وراسخة إلى الأبد بأبعاد عملاقة، نلاحظها بنقاء وتميُّز لم يكونا ممكنين قط في أي وقت من الأوقات خلال حياتهما على الأرض» (١٩٢). ما يفتن آورباخ هو التوتر الصاعد في قصيدة دانتي، مع قيام الخاطئيْن المدانَيْن أبدياً بطرح قضيتيْهما وتطلُّعهما إلى تحقيق طموحاتهما رغم بقائهما مقيَّديْن ومسجونَيْن في المكان الذي حدده لهما حُكْم السماء. ذلك هو الإحساس بالتفاهة والنبل الذي تنضح بهما في الوقت نفسه «التاريخية الأرضية» للجحيم، الموجهة دائماً في النهاية نحو وردة «الفردوس» البيضاء. وهكذا فإن «الماوراء هو» إذن «سرمدي ولكنه ظاهراتي.. إنه لا يعرف معنى التغيير وينتمي إلى الزمن كله ولكنه زاخر بالتاريخ» (١٩٧). لذا فإن قصيدة دانتي العظيمة مثال للمقاربة الرمزية، بنظر آورباخ، مثال للماضي متحققاً في الحاضر، للحاضر منبئاً عن ومضطلعاً بدور نوع من أنواع الخلاص الأبدي، مع بقاء دانتي الحاج الذي تتولى عبقريتُه الفنية مهمة تكثيف «الدراما» الإنسانية في أحد جوانب ما هو إلهي شاهداً على الشيء كله.

من المدهش حقاً قراءة تشذيب كتابات آورباخ نفسه عن دانتي، ليس فقط بسبب رؤاه الثاقبة المركبة الملأى بالمفارقات، بل وبسبب اكتسابها، مع اقترابه من نهاية الفصل، جرأة نيتشوية، مقتحمة في الغالب ما يتعذر قوله ويستحيل التعبير عنه، فيما وراء الحدود الطبيعية بل وحتى تلك المفروضة من السماء. فبعد التوصل إلى تحديد الطبيعة النظامية لكون دانتي (وهو مؤطَّر بكوزمولوجيا الأكويني الثيوقراطي)، يطرح آورباخ الفكرة التي تقول بأن الكوميديا الإلهية، رغم كل مراهناتها على ما هو سرمدي وثابت غير قابل للتغيير، تبقى أكثر نجاحاً في تمثيل الواقع

بوصفه واقعاً إنسانياً أساساً. وفي ذلك العمل الفني العملاق «تقوم صورة الإنسان بحجب صورة الرب»، وعلى الرغم من إيمان دانتي المسيحي بأن العالم جُعِل متجانساً بفعل نظام كوني منهجي، فإن «استحالة تدمير الإنسان التاريخي والفردي الكلي تعمل ضد ذلك النظام، ترغمه على خدمة أغراضها الخاصة، وتبقيه في الظل» (٢٠٢). صحيح أن سلف آورباخ العظيم فيكو كان قد غازل الفكرة التي تقول إن عقل الإنسان هو الذي يبدع السماء، وليس العكس، غير أن فيكو هذا الذي كان يعيش في ظل كنيسة نابولي في القرن الثامن عشر قام بتغليف أطروحته المتحدية بجميع ضروب الصيغ التي بدت واضعة التاريخ رهن إشارة العناية الإلهية لا تحت تصرف إبداع الإنسان وعبقريته. لعل اختيار آورباخ لدانتي من أجل تقديم الأطروحة الإنسانية جذرياً هو اختراق مدروس لأنطولوجيا الشاعر العظيم الكاثوليكية بوصفها مرحلة تسامَتْ فوقها الواقعية الملحمية المسيحية التي تَبَدَّت على أنها «تطورية»، أي «أننا محكومون بأن نرى، في ملكوت الوجود اللازماني، تاريخ وتكشف حياة الإنسان الداخلية» (٢٠٢).

ومع ذلك فإن إنجاز دانتي المسيحي وما بعد المسيحي لم يكن من شأنه أن يتحقق لولا انغماسه في ما ورثه عن الثقافة الكلاسيكية ـــ القُدْرة على رسم الصور الإنسانية بوضوح، بطريقة درامية مثيرة، وبقوة. بنظر آورباخ يحاول أدب الغرب بعد دانتي أن يحذو حذو الأخير ولكنه نادراً ما يكون كثيف الإقناع بتنوعه، بواقعيته الدرامية، وبشموليته الكونية الصارخة. تتولى الفصول المتعاقبة في كتاب المحاكاة مهمة معالجة سلسلة من النصوص الوسيطة والنَّهْضَوية المبكرة على أنها خُروج على القاعدة الدانتية، حيث يؤكد البعض، كما يفعل مونتاني Montaigne في كتابه مقالات، التجربة الشخصية على حساب الكل السيمفوني، في حين يقوم آخرون مثل شيكسبير ورابليه بإغراق التمثيل الواقعي في طوفان من الحماس والغِنى اللغويين خدمة للغة نفسها. صحيح أن شخصيات مثل فولستاف أو بانتاغرول، مرسومة واقعياً إلى حدود معينة، غير أن ما ينطوي على أهمية موازية، بنظر القارئ، هو تأثيرات الشَّغَب غير المسبوقة لأسلوب الكاتب، جنباً إلى جنب مع حيوية مثل هذه الشخصيات. ليس ثمة أي تناقض في القول بأن هذا لم يكن قابلاً لأن يتم لولا انبثاق النَّزْعة الإنسانية، إضافة إلى جملة الاكتشافات الجغرافية العظيمة التي كانت في تلك الفترة: فالأمران، كلاهما، منطويان على أثر توسيع المدى المحتمل لفعل الإنسان مع استمرارهما في ربطه بأوضاع أرضية. يقول آورباخ إن مسرحيات شيكسبير ترمز، مثلاً، إلى «نسيج أساسي للعالم، دائب أبداً على نَسْج نفسه، وتجديد ذاته، ومترابط بكل أجزائه، يخرج كل هذا من رحمه ويجعل عَزْلَ أي حدث منفرد أو مستوى أسلوبي محدد مستحيلاً. إن رمزية دانتي العامة المحددة بوضوح، التي يتم فيها حل كل شيء في الماوراء، في ملكوت الرب النهائي، والتي تكتسب فيها جميع الشخصيات تحققها الكامل في الماوراء، لم تعد موجودة» (٣٢٧).

من الآن فصاعداً، بات الواقع تاريخياً بالكامل، ولابد من قراءته وفهمه هو ـــ أي الواقع ـــ لا الماوراء، وفقاً لقوانين تتطور ببطء. اتخذ التأويل الرمزي الكلمة المقدسة، اللوغوس، التي كان تجسدها في العالم الأرضي قد أصبح ممكناً بفضل المسيح ـــ الرمز، منطلقاً له، كما لو كان نقطة

محورية لتنظيم التجربة وفهم التاريخ. ومع كسوف الإلهي الذي تبشر به قصيدة دانتي، ثمة نظام جديد يبدأ بتأكيد ذاته شيئاً فشيئاً، وبالتالي فإن النصف الثاني من كتاب المحاكاة يبذل أقصى جهده لتعقُّب النزعة التاريخية، تلك الطريقة الديناميكية ذات المنظورات المتعددة والكلية في تمثيل التاريخ والواقع. اسمحوا لي أن أورد اقتباساً مطوّلاً من كلامه حول الموضوع:

تبقى الطريقة التي ننظر بها إلى حياة الإنسان ومجتمعه هي نفسها، أساساً، سواء أكنا مهتمين بأشياء الماضي أم بأشياء الحاضر. وثمة تغيير في أسلوب رؤيتنا للتاريخ لن يلبث، وبسرعة أن ينتقل إلى طريقتنا في النظر إلى الأوضاع الراهنة. فحين يدرك الناس أن الأحقاب والمجتمعات لا تجوز محاكمتُها من منطلق مفهوم نمطي لما هو مرغوب فيه على نحو مطلق، بل من منطلق مقدمات تلك الأحقاب والمجتمعات الخاصة في كل حالة؛ وحين لا يكتفي الناس لدى قيامهم بذلك بالإتيان على ذكر العوامل الطبيعية مثل المناخ والتربة بل ويتطرقون أيضاً إلى جملة العوامل الفكرية والتاريخية؛ حين يبادرون، بعبارة أخرى، إلى تطوير نوع من الإحساس بالآلية التاريخية، باستحالة عقد المقارنات بين الظواهر التاريخية وحركيتها الداخلية الدائمة؛ حين يبادرون إلى تقويم الوحدة الحيوية لأحقاب منفردة، بما يبدي كلاً منها وحدة تنعكس طبيعتها في كل من تجلياتها؛ وحين يُقْدمون، أخيراً، على التسليم باستحالة التقاط معنى الأحداث عبر صيغ مجردة وعامة من المعرفة وبأن المادة المطلوبة لفهمها يجب التماسها ليس فقط حَصْرياً في الشرائح العليا من المجتمع والأحداث السياسية الكبرى، بل وفي كل من الفن والاقتصاد والثقافة، المادية منها والفكرية، أي في أعماق عالم العَمَل اليَوْمي برجاله ونسائه، لأن ذلك هو المكان الوحيد الذي يستطيع المرء أن يهتدي فيه إلى التقاط ما هو فريد، ما هو حي ومتحرك بقوى داخلية، وما هو نافذ وصالح كونياً، بالمعنيَيْن الأكثر ملموسية والأبعد عمقاً: إذ ذاك يمكن توقُّع انتقال تلك الرُّؤى أيضاً إلى الحاضر، وصولاً، بالنتيجة، إلى رؤية الحاضر هو الآخر بوصفه فريداً وغير شبيه بغيره، بوصفه حياً ومتحركاً بفعل قوى داخلية وفي حالة تطور دائمة؛ وبعبارة أخرى، بوصفه قطعةً من التاريخ تقوم أعماقه اليومية وبنيتها الداخلية الإجمالية بإلزامنا على الاهتمام بأصولها وجذورها من ناحية وبالاتجاه الذي يسير فيه تطورها من ناحية أخرى (٤٤٣ـــ٤٤٤).

يبقى آورباخ دائم التنبه إلى أفكاره الأصلية حول فصل الأساليب ومَزْجها ـــ كيف عادت الكلاسيكية في فرنسا، مثلاً، إلى ترويج نماذج قديمة وأساليب رفيعة، وكيف قامت رومانتيكية القرن الثامن عشر الألمانية بإطاحة تلك النماذج والأساليب من خلال ردود أفعال معادية لها في مؤلفات زاخرة بالحماس والعاطفة. ومع ذلك فإن آورباخ يبين، في لحظة نادرة من لحظات الحُلْم القاسي، أن ثقافة أوائل القرن التاسع عشر الألمانية (باستثناء ماركس) بادرت، بعيداً عن الإفادة من ميزات النزعة التاريخية لتمثيل التعقيد والتغيير الاجتماعي الطاغيين على الواقع المعاصر، إلى الهروب من هذا الواقع خوفاً من المستقبل الذي بدا بالنسبة إلى ألمانيا مقتحماً الثقافة من الخارج عبر صيغ الثورة والاضطراب الأهلي والانقلاب على التقاليد.

يتعرض غوته لأقسى أنواع المعاملة، على الرغم من أننا نعلم أن آورباخ كان مولعاً بشعره وكان يقرأه بقدر عظيم من المُتْعة. ليس ثمة، فيما أرى، أي حاجة للمبالغة في الغوص بعيداً في

أعماق الفصل السابع عشر الحكمي بعض الشيء من كتاب المحاكاة («الموسيقى مِلَرْ»)، لإدراك حقيقة أن آورباخ لم يكن، في إدانة الفصل الصارمة لكره غوته للثورة بل وحتى التغيير بالذات، لاهتمامه بالثقافة الأرستقراطية، لرغبته العميقة في الخلاص من «الأحداث الثورية الجارية في أوربا كلها، ولعجزه عن فهم تدفق التاريخ الشعبي، يناقش إخفاقاً مجرداً في التصور بل انعطافاً خاطئاً عميقاً في مسيرة الثقافة الألمانية ككل ما لبث أن أقصى إلى أهوال الحاضر. ربما يتم جَعْل غوته يمثل أكثر مما ينبغي. ولكن آورباخ يراهن على أن ألمانيا كان من شأنها أن تندمج «وتذوب في بوتقة الواقع الجديد الناشئ في أوربا وكان من شأن العالم أن يكون مستعداً، بقدر أكبر من الهدوء، للاستقرار بقدر أقل من الهواجس ومستوى أدنى من العنف، لولا استقالته ــ استقالة غوته ــ من الحاضر ومما كان يستطيع فِعْلَه، لولا هذه الاستقالة، على صعيد إدخال الثقافة الألمانية في قلب الحاضر الحي» (٤٥١ ــ ٤٥٢).

لدى كتابة هذه الأسطر الباعثة على الأسف والخجولة أو المترددة في الحقيقة أوائل أربعينيات القرن العشرين، كانت ألمانيا قد أطْلَقَتْ عاصفة على أوربا كنَّست كل شيء أمامها. وقبل ذلك، كان الكُتّاب الألمان الرئيسيون الذين جاؤوا بعد غوته غائصين في مستنقعات النَّزْعة الإقليمية، وفي تصور عجائبي التقليدية للحياة كرسالة. فالواقعية، بوصفها أسلوباً إجمالياً، لم تنبثق قط في ألمانيا، ولم يكن ثمة، باستثناء مؤلفات فونتانه، أي شيء في اللغة مما ينطوي على الثقل والكونية والطاقة التركيبية اللازمة لتمثيل الواقع الحديث إلى أن صدرت رواية آل بودَنبْروك لتوماس مان في ١٩٠١. هناك اعتراف وجيز بأن نيتشه وجاكوب بوركهارت كانا أكثر التصاقاً بعصرهما، ولكن أياً منهما لم يكن، بالطبع، «حريصاً على تقديم الصورة الواقعية للواقع المعاصر» (٥١٩). ومقابل اللاعقلانية الفوضوية المتمثلة أخيراً بالمزاج المتناقض القائم على المفارقة للحركة الاشتراكية القومية، يبادر آورباخ إلى التماس نوع من البديل في الواقعية المتجسدة في المقام الأول بالنثر القصصي الفرنسي الذي حاول كتاب مثل ستندال وفلوبير وبروست توظيفه لتوحيد العالم الحديث المتشظي الممزق ــ جراء صراعاته الطبقية المتصاعدة، وعمليات التصنيع فيه، وتوسعه الاقتصادي المشحون بالتدهور الأخلاقي ــ المعنوي ــ عبر البُنى الشاذة والغريبة [التجريبية] للرواية الحداثية. وهذه البُنى لا تلبث أن تحل محل الجسر الواصل بين الأبدية والتاريخ الذي كان قد مكَّن رؤية دانتي من التحقق، والذي بات الآن متعرضاً للتجاوز من قبل فيض من تيارات الحداثة التاريخية الممزِّقة والمدمِّرة.

وهكذا فإن فصول كتاب المحاكاة القليلة الأخيرة تبدو ذات نبرة مختلفة عما سبقها. فآورباخ الآن عاكف على مناقشة تاريخ عصره بالذات، لا تاريخ الماضي الوسيط أو النهضوي، ولا تاريخ ثقافات بعيدة نسبياً أيضاً. وخارجةً ببطء من رحم الملاحظة الدقيقة للأحداث وشخصيات منتصف القرن التاسع عشر، تبادر النزعة الواقعية في فرنسا (وإنجلترا، رغم بُخْل المؤلف في الحديث عنها) إلى ارتداء ثوب أسلوب جمالي قادر على تقديم القُبح والجمال بمباشرة بعيدة عن التزيين، رغم أن أساتذة في الفن مثل فلوبير قاموا أيضاً، في أثناء العملية، عُزوفاً منهم عن التدخل في العالم الدائب على التغيير السريع المشحون بالانتفاضات الاجتماعية والتغييرات الثورية، بصياغة

نظام أخلاقي قائم على الملاحظة المحايدة. يكفي امتلاك القُدْرة على رؤية وتمثيل مسلسل الأحداث الجارية، مع أن ممارسة الواقعية تكون عادة ذات علاقة بشخصيات منتمية إلى البيئات الحياتية الوضيعة، البرجوازية في أكثر الأحيان. إن كيفية تحول هذا بعد ذلك إلى الثراء البديع والرائع لكتابات بروست المستندة إلى الذاكرة، أو إلى تقنيات تيار الوعي لدى فيرجينيا وولف وجيمس جويس، تشكل أحد عناوين بعض صفحات آورباخ المتأخرة الأشد إثارة والأقوى تأثيراً، مع أن علينا، مرة أخرى، أن نذكر أنفسنا بأن ما يقوم آورباخ بوصفه أيضاً إن هو إلا وصف لكيفية انبثاق عمله هو بوصفه أحد علماء فقه اللغات من رحم الحداثة وليس في الحقيقة إلا جزء لا يتجزأ من تمثيل الواقع. وهكذا فإن فقه اللغات الرومانسية الذي يمثله آورباخ يكتسب هويته الفكرية الخاصة عبر نوع من الانتماء الواعي إلى الأدب الواقعي العائد إلى عصره بالذات: إلى تلك المأثرة الفرنسية الفريدة المتمثلة بالتعامل مع الواقع من منطلق يتجاوز الإطار المحلي، من منظور كوني، ومع رسالة أوربية محددة. يحمل كتاب المحاكاة على صفحاته تاريخه الغني الخاص لتحليل سلسلة من الأساليب ووجهات النظر المتطورة.

التماساً لفهم الأهمية الثقافية والشخصية لمسعى آورباخ، يطيب لي أن أذكّر بالبنية الروائية المعقدة والمركبة بإتقان مجهد لرواية ما بعد الحرب لمان بعنوان الدكتور فاوست (وقد نُشرت بعد كتاب آورباخ) التي هي رواية لقصة الكارثة الألمانية الحديثة من جهة والمحاولة الرامية إلى فهمها من جهة ثانية، على نحو أكثر صراحة وبَوْحاً من المحاكاة، فالقصة الرهيبة للمؤلف الموسيقي الموهوب جداً آدريان لفركون الذي يعقد صفقة مع الشيطان لاستكشاف التخوم الأكثر بعداً للفن والعقل، تُروى من قبل صديق طفولته ورفيقه سيرنوس زايتبلوم الأقل ذكاء بكثير. وفي حين أن مجال آدريان الموسيقي الخالي من الكلام يمكّنُه من اقتحام اللامعقول والرمزي الخالص في انحداره نحو محطة الجنون الأخيرة، نجد زايتبلوم الإنساني والباحث عاكفاً على مواكبة صاحبه عن طريق ترجمة رحلته الموسيقية إلى مسلسل نثري، جاهداً لإضفاء معنى على ما يشكل تحدياً لإدراك الإنسان العادي. يوحي مان بأن الرجلين، كليهما، يمثلان وجهي الثقافة الألمانية الحديثة: الوجه المتجسد بحياة آدريان المتحدية وإبداعه الموسيقي الأصيل، اللذين يرفعانه إلى الملكوت الشيطاني اللاعقلاني فيما وراء الإحساس العادي من جهة؛ والوجه الآخر الذي يقدمه سَرْدُ زايتبلوم المتعثر أحياناً والمتردد، بوصفه صديقاً حميماً وثيق الارتباط يكون شاهداً على ما هو عاجز عن وقفه أو الحيلولة دون وقوعه، من الجهة المقابلة.

يتألف نسيج الرواية في الحقيقة من ثلاثة خطوط. فبالإضافة إلى قصة آدريان ومحاولات زايتبلوم الرامية إلى اللحاق بها والتعامل معها (التي تتضمن قصته حياة زايتبلوم بالذات وعمله أستاذاً للعلوم الإنسانية ومعلماً)، ثمة إشارات متكررة إلى مسار الحرب تنتهي بهزيمة ألمانيا الأخيرة في ١٩٤٥. ذلك التاريخ لا يُشار إليه في كتاب المحاكاة، كما لا يوجد فيه، بطبيعة الحال، أي شيء شبيه بـ«الدراما» وجوقة الشخصيات التي تضفي قدراً كبيراً من الحيوية على رواية مان العظيمة. ولكن كتاب المحاكاة يبقى أيضاً، إذ يكثر من الإشارات إلى إخفاق الأدب الألماني في مجابهة الواقع الحديث، ويتضمن الجهود التي بذلها آورباخ نفسه لتمثيل تاريخ بديل

لأوربا (أوربا مفهومة من خلال وسيلة التحليل الأسلوبي)، محاولة لإنقاذ الشعور والمعاني من شظايا الحداثة التي استطاع آورباخ، من منفاه التركي، أن يرى من خلالها سقوط أوربا، وخصوصاً ألمانيا. يؤكد، مِثْل زايتبلوم، المشروع الإنساني المخلص والمنقذ الذي يشكل كتابه، في تكشفه الفلولوجي الصبور والدؤوب، الشعار والرمز، ومِثْله، مرة أخرى، مثل زايتبلوم، يتفهم أن على الباحث، مثل أي روائي، أن يعيد بناء تاريخ زمانه هو كجزء من التزامه الشخصي بمجال اختصاصه. ومع ذلك فإن آورباخ يبقى شديد الحرص على تجنب أسلوب السرد الخطي الذي يؤدي خدمة عظيمة لزايتبلوم وقرائه، رغم انقطاعاته وفواصله ومحطاته الكثيرة.

حين يُقْدِم آورباخ على التشبّه بروائيين حديثين مثل جويس ووولف ممن يتولون مهمة إعادة خلق عالم متماسك من لحظات عشوائية، غير ذات أهمية عادة، إنما يرفض صراحة أي مخطط جامد، أي حركة خطية صارمة لا تعرف معنى اللّين أو المرونة، أو أي مفاهيم ثابتة على أنها أدوات صالحة للدراسة. يقول في أواخر الكتاب «على النقيض من هذا، أرى إمكانية النجاح والجدوى في منهج يقوم على الاسترشاد ببضعة بواعث دأبت على اجتراحها تدريجياً ودون استهداف محدد.. بواعث ما لبثَتْ أن أصبحتْ مألوفة وحيوية في مسيرة نشاطي الفلولوجي» (٥٤٨). إن ما يمنحه الثقة بالاستسلام لتلك البواعث المبرَّأة من أي غرض محدد هو إدراك حقيقة أن أحداً قد لا يستطيع إذابة الحياة الحديثة كلها في بوتقته، وأن هناك، ثانياً، نوعاً من «النظام... والتأويل» الدائمين» للحياة، ينبثقان من الحياة نفسها: بمعنى النظام والتأويل اللذين ينموان في الأفراد أنفسهم، واللذين يمكن فهمهما من أفكارهم، من وعيهم، ومن كلماتهم وأفعالهم على نحو أكثر خفاء. ثمة على الدوام في داخلنا عملية تشكيل وتأويل جارية على قدم وساق ليس موضوع فعلها التشكيلي والتأويلي سوى حياتنا نحن» (٥٤٩).

اعتقد أن الفهم الذاتي المشهود فهم عميق الأثر. ثمة حَشْد من أشكال الفهم وصيغ التأكيد تتزاحم فيما بينها بل وتتناقض إذا جاز التعبير. من الطبيعي أن أول هذه الأشكال هو الامتناع عن ربط شيء شديد الطموح مثل تاريخ الأشكال الغربية لتمثيل الواقع بأي منهج موجود من قبل أو بأي إطار زمني تخطيطي والعمل، بدلاً من ذلك، على بنائه فوق أساس الاهتمام الشخصي والمعرفة والخبرة فقط. يشي هذا، ثانياً، بأن تأويل الأدب إن هو إلا «عملية تشكيل وتأويل موضوعها التشكيلي والتأويلي هو حياتنا نحن». وبدلاً من إنتاج صورة متماسكة كلياً، شاملة تماماً للموضوع، ثمة، ثالثاً، «لا نظام واحد وتأويل واحد، بل هناك سلسلة طويلة من الأنظمة والتأويلات التي قد تكون لأشخاص مختلفين أو للشخص نفسه في أوقات مختلفة؛ بما يمكّن زحمة أشكال التقاطع والتكامل والتناقض من التمخض عن شيء نستطيع أن نطلق عليه اسم نظرة كونية مركبة ومتكاملة، أو نوع من التحدي لرغبة القارئ في تركيبة تأويلية» (٥٤٩).

وهكذا فإن الأمر كله يؤول، دونما لَبْس، إلى نوع من الجهد الشخصي. فآورباخ لا يقدّم أيّ نظام، لا يدل على أي طريق مختزلة تفضي إلى ما يطرحه أمامنا بوصفه تاريخاً لتمثيل الواقع في أدب الغرب. من وجهة النظر المعاصرة ثمة شيء ساذج سذاجة مستحيلة، إذا لم يكن مثيراً للغضب والسخط في إبقاء مصطلحات مثيرة لقدر ملتهب من الجدل مثل «غربي»، «واقع»

و«تمثيل» ـــ وكل منها أفرز حديثاً، حَرْفياً، فدادين من الكتابات النثرية الخلافية والجدالية فيما بين النقاد والفلاسفة ـــ كما هي دون أي تزيين أو توصيف. لعل آورباخ تعمدَّ تسليط الأضواء على استكشافاته الشخصية واحتمالات وقوعه في الخطأ بالتالي أمام العين المحتقرة، ربما، لنقاد قد يميلون إلى السخرية من ذاتيته. غير أن انتصار كتاب المحاكاة، جنباً إلى جنب مع خَلَله المأساوي المحتوم، يكْمنان في حقيقة أن عَقْل الإنسان العاكف على دراسة الصيغ الأدبية لتمثيل العالم التاريخي لا يستطيع أن ينجز مثل هذه المهمة إلا من المنطلق المحدود لمنظور زمانه وسياق عمله، كما فعل جميع المؤلفين. ليس ثمة أي منهج أكثر عِلْمية أو أقل ذاتية يكون ممكناً، فقط يستطيع الباحث العظيم على الدوام أن يدعّم رؤيته وبصيرته بالمعرفة، بنكران الذات، بالإخلاص، وبالمبدئية الأخلاقية ـــ المعنوية. إن هذه التركيبة، هذه الخلطة، وهذه المزاوجة بين الأساليب هي التي يخرج كتاب المحاكاة من أرحامها الولود. وفيما أرى فإن مثال كتاب المحاكاة الإنساني يبقى مثلاً أعلى يتعذر نسيانُه، بعد مرور خمسين سنة على ظهوره الأول باللغة الإنجليزية.

برنستون ـــ ٢٠٠٣
ترجمة: فاضل جتكر



متاهة التجسيدات

إدوارد سعيد

يرى إميل بريبه Brhier، الفيلسوف والمؤرخ الفلسفي المرموق، أن المهمة الكبرى التي واجهها المفكرون الفرنسيون في مطلع القرن الثامن عشر كانت إعادة تحديد موقع الإنسان في ما يطلق عليه، بصواب، تعبير «حلقة الواقع». والنظريات التي ورثها أمثال برغسون ودوركهايم عزلت الإنسان في حرم مغلق، وذلك بهدف دراسة «الواقع» أو ماتبقى منه حين وُضع الإنسان جانباً. وكانت النزعة الميكانيكية Mechanism والنزعة الحتمية Determinism والنزعة الاجتماعوية Sociologism تنويعات، بسيطة تارة أو حاذقة طوراً، لمفاتيح واصلت فتح الأبواب التي كانت تفضي إلى موقع أكثر بعداً عما سيطلق عليه فلاسفة من أمثال غابرييل مارسيل وجان بول سارتر اسم «الحياة المعاشة» بوصفها نقيض الحياة العامة، الكونية، المجردة أو النظرية. التشكيك بهذه النزعات، والذي بدأ على شكل جدل مفيد، تحوّل منذ أواسط الثلاثيينات إلى خطّ معقد ـ و متشابك غالباً ـ من التفلسف الشائك، الذي لم يخل من برهات الأناقة البلهاء (والفرنسيون سادة في ذلك)، ولكنه انطوى أيضاً على أعمال ذات أهمية مديدة. فكر هذه المرحلة، سواء أطلق على نفسه اسم الماركسية أم الوجودية أم الفينومينولوجية، قصر نفسه منذ عام ١٩٦٣وما بعد على المواقف الملموسة ـ وهي عبارة حاسمة ـ بدلاً من التجريدات، وعلى المنهجية الدقيقة وليس المبادىء الكونية. وبهذه الطريقة أو تلك، يتدبر هذا الفكر أمر بقائه مغامراً وتأملياً بدرجة عالية، وفي الآن ذاته مناهضاً للنظرية بصورة ملحوظة، وهي المفارقة التي تتكرر على الدوام عند قارىء تبدو له متضادات من هذا النوع جديدة ومقلقة. يضاف إلى ذلك أن الماركسيين أنفسهم (وأقصد الصفوة بينهم) يلتحقون بصفّ الهجوم على عقيدة السببية البسيطة، تلك التي لاتُرضي أحداً وتستدر الهزء غالباً بسبب جمودها الباهت. وبالمحصلة تكون السببية ونظرية التجريد والنقاش «غير المحدد بموقع» مسائل غير واردة، بقدر ماهي ممكنة، في عموم الفكر الفرنسي الراهن. وأما انعدام فائدتها لهذا الفكر فتصوّرها على أكمل وجه طريقة قيام الحركة الفعلية بإبطال مفارقة زينون

Zeno حول آخيل والسلحفاة.

كان سقوط فرنسا في عام ١٩٤٠ قد أعطى دفعة قوية لحافز تقويض الفلسفة الميكانيكية أو الاختزالية، واستولد نفاد صبر ازاء ذلك النوع من الدقة المتحجرة التي بدت عاجزة عن لمس الإنسان. وماكان في سابق العهد جدالاً في صفوف الفلاسفة المحترفين تحوّل إلى ردّ فعل شبه قومي على الحالة الاجتماعية والروحية والمعنوية والعسكرية التي لم تكن، ببساطة، جاهزة لاستقبال وحشية التاريخ. وبمعنى ما، تغيّر طراز الفلسفة من نزعة الاحتراف الفطرية إلى نزعة الهواة الإنسانوية. والتقطت الحرب، وفتحت، ما كان يعتمل تحت السطح من الحياة الفرنسية، وهي الأزمة بين ما يسميه المسيو بريبه استقرار المبادىء وبين التنويع المتغاير للتجربة الإنسانية. وكما هو الحال في «خط ماجينو» تغضنت تلك المبادىء الثابتة حين هاجمتها أمواج تجربة مندفعة رهيبة، وأصابتها بتأثيرات كارثية. ومن السخرية، بطبيعة الحال، أن الفكر الألماني - فكر ماركس وإدموند هسرل ومارتن هيدغر على وجه الخصوص - لعب دوراً لا يستهان به في الانقلاب الفكري. ذلك لأن هؤلاء الفلاسفة لفتوا أنظار تلامذتهم الفرنسيين إلى أن نقطة الانطلاق في أي مشروع فلسفي هي حياة الإنسان نفسه، تلك التي لا يمكن تركها دونما تمحيص أو سوْقها بيسرٍ تحت عنوان نظري ما. وثمة لازمة تدور حول هذه الفكرة، نراها اليوم في الفلسفة الأنغلو- ساكسونية الراهنة، المعادية عادة لأسلوب التفلسف القارّي [الأوروبي]: الأهمية المركزية التي تحتلها اللغة في التجربة الإنسانية. وبمعني ما، انتقلت الفلسفة من دراسة الإنسان الإقتصادي - السلوكي - السيكولوجي إلى دراسة الإنسان المتمركز حول اللسان. التأصّل الذاتـــي Immanence - أو المعنى الدفين في الواقع الإنساني، المعاش - هو الآن الموضوعة المركزية في الفكر الفرنسي، وهي التي حظيت في أعمال موريس ميرلو بونتي بمعالجة غنية ومشبوبة ومعقدة.

ومثل صديق عمره جان بول سارتر، تخرج ميرلو - بونتي من دار المعلمين العالية قبل الحرب ومارس واجباته التدريسية في مدرسة ريفية قبل التحاقه بالخدمة العسكرية في عام١٩٣٩. وخلال الحرب عمل مع المقاومة أثناء مواصلته تدريس الفلسفة في مدرسة «كارنو». وفي عام ١٩٤٥ أسس مع سارتر مجلة «الأزمنة الحديثة» وأسهم بمقالات سياسية وفلسفية موقعة وغير موقعة حتى افترق الرجلان لأن صداقتهما، حسب سارتر، كانت صعبة ومتوترة في أغلب الأحيان. ويُذكر أن سارتر كتب صورة قلمية [بورتريه] رائعة عن ميرلو - بونتي إثر وفاة الأخير في عام ١٩٦١، وهي ليست الدراسة الشخصية الأكثر أهمية عن ميرلو- بونتي فحسب، بل هي تصوّر سارتر في أفضل أحواله: مركباً وواضحاً في الآن ذاته، طافحاً بالتعاطف وبنوع من الفهم المرتبك لموضوعه الإشكالي. ويتساءل المرء كيف قيّض لهذين الرجلين المختلفين أن يتصادقا زمناً طويلاً (ويوحي سارتر بخجل أن ما أبقى على الصلة هو احترامه الكبير لميرلو بونتي، الذي نضج و»تعلّم التاريخ» أبكر من أقرانه كما يقول). والرجلان يكملان بعضهما البعض: سارتر بموهبته العريضة المطلة في شكلٍ إثر آخر وفي ارتياد لا يكلّ لهذا الطراز الأدبي أو ذاك، وميرلو - بونتي بطاقته الذهنية الاستيلادية وتجميعه للتجربة والأفكار وكتابته التي كانت تزداد كثافة ويزداد

نسيجها سماكة وتماسكاً. كلاهما صاحب قدرة على التركيب، لكن أسلوب سارتر طردي نابذ Centrifugal وأسلوب ميرلو ـ بونتي جاذب نحو المركز Centripetal. خلافهما بلغ ذروته عام ١٩٥٠ خلال الحرب الكورية. ميرلو ـ بونتي، الرواقي الواقعي أبداً، بات مقتنعاً بأن الكلمات لم تعد تعني شيئاً (وقال بأنه سيقدم على الانتحار عن طريق الذهاب إلى نيو يورك والعمل كعامل مصعد). القوّة العارية انطلقت الآن من عقالها. أما سارتر، ورغم هبوط عزيمته بوضوح، فقد ظل يأمل بامكانية رفع الصوت احتجاجاً وجدالاً.

وبين عام ١٩٤٥ و ١٩٥٣ درّس ميرلو بونتي في مدينة ليون لبعض الوقت، ثم في السوربون. وفي عام ١٩٥٣ حاز على لقب البروفيسور في الكوليج دو فرانس، وكان أصغر من يشغل المقعد الذي سبق أن شغله بيرغسون وإتيين غلسون. وتوفي ميرلو ـ بونتي فجأة في عام ١٩٦١ عن عمر يناهز الثالثة والخمسين، وكان عمله قد بدأ لتوّه كما أوجز مخططه المستقبلي بنفسه على الأقل. ولقد جاءت وفاته بعد ثماني سنوات على وفاة والدته، حيث دُمّر نصف حياته كما اعترف لسارتر. يضاف إلى ذلك زعمه بأنه لم يشف قط من طفولة استثنائية لا مثيل لها. ويحدس سارتر أن كره ميرلو ـ بونتي المستعصي للفلسفة التي تُمارَس كمَسْح مترفع، انبثق على الأرجح من رغبته في تدقيق التاريخ السابق للوعي عند الإنسان، وارتباطاته الولادية بالعالم. وهذا ليس حدساً وهمياً كما قد يلوح للوهلة الأولى، لأن موقع ميرلو ـ بونتي الفلسفي المركزي الذي يستطيع المرء استنطاقه هو أننا من العالم وداخله حتى قبل امتلاكنا امكانية التفكير فيه. ولقد خصص أعظم جهوده الفلسفية لمسألة الادراك، الذي اعتبره سيرورة حاسمة بقدر ما هي مركبة تعيد التشديد على ارتباطنا بالعالم، وتزودنا بالتالي بالقاعدة اللازمة لمجمل فكرنا ونشاطنا المنتج للمعنى. هذا، ببساطة شديدة، ما يجعله فينومينولوجياً. إن هدفه هو إعادة اكتشاف التجربة في المستوى «الساذج» من أصلها، أسفل وقبل التعديات المعقدة للعلم. الفينومينولوجيا تقارب التجربة كما يقارب الروائي أو الشاعر موضوعه، من الداخل ولكن ليس في حالة تضادّ تامّ مع العلم. على العكس من ذلك، إذ يتمثل هدفها في وضع العلم على قدر مناسب من المساواة، وإحيائه في التجربة.

وفي المظهر تبدو حياة ميرلو بونتي خالية نسبياً من الأحداث الكبرى، ولهذا فان أهميتها محدودة بالنسبة إلى دارس فكره. ولكن الرابطة بين تطوّر الفكر ومسار الحياة هي واحدة من أبرز الجوانب في عمل الفيلسوف، كما برهن فيرنر جايغر Jaeger في دراسته الرائعة عن أرسطو. أعمال ميرلو ـ بونتي الأبكر طُبعت بوصفها أطروحته للدكتوراه في الآداب عام١٩٤٥: «بنية السلوك وفينومينولوجيا الادراك». هذه المجلدات الضخمة، المتأنية والمجتهدة، الحافلة بأمثلة عويصة من العلم (الفيزياء وعلم الأحياء وعلم النفس) كانت محاولة لتحرير الذهن من أغلال التجريبية الصرفة من جانب، ومن النزعة المثالية من جانب آخر. هاتان العقيدتان صنّفتا ما اعتبره ميرلو ـ بونتي أبرز مغالطات الفلسفة. التجريبية قالت بكفاية الملاحظة العملية والتجربة، ولكنها اضطرت للجوء إلى مفاهيم فوق ـ تجريبية لتوحّد نتائج هذه الملاحظات وتعطيها المعنى. العُصاب،

على سبيل المثال، لا يمكن فهمه بمجرد لململة جميع أعراضه لأن العصاب أكبر من محصلة أجزائه: انه كلّ مشتغل، أو «غشتالت» في حالة الحركة. المثالية، من جهة أخرى، بشّرت بأولوية الكليات المجردة ذات الصلة بدنيا من نوع ما نعجز، بالتعريف، عن امتلاك تجربتها، كما قالت بتفوّق الروح على المادة. ويدحض ميرلو ـ بونتي هذا اليقين الأخير عن طريق الانتباه إلى الدور الحاسم الذي يلعبه الجسد في تجربتنا. ويستخلص بأن الحقيقة ترتكز على ما هو واقعي، أي على ادراكنا للعالم بحيث لا يصبح الإدراك «حقيقياً بالافتراض» بل «معرّفاً بوصفه المدخل إلى الحقيقة». وهو، في «فينومينولوجيا الادراك» يقول بأن «العالم ليس ما أفكر به، بل ما أعيش عبره. انني منفتح على العالم، ولست أرتاب في انني على صلة به، ولكنني لا أمتلكه، لأنه غير قابل للنفاد. ثمة عالم، أو بالأحرى ثمة العالم. ولن أفلح أبداً في تقديم تعليل تام لهذا التأكيد الذي يلحّ على حياتي». وجهود ميرلو ـ بونتي في تعليل هذا التأكيد هي الجانب الايجابي في المجلدين: إنه يبيّن كيف يمكن فهم الواقع الإنساني على أكمل وجه بمصطلح السلوك (الفعل وهو يرتدي شكلاً) الذي ليس شيئاً أو فكرة وليس ذهنياً أو فيزيائياً على نحو تام. وبدل الاندفاع من حالة انعدام تطابق مطلقة إلى أخرى والتوزّع بينهما، يظل فكره جدلياً، يحيك نفسه في الوقائع وليس المطلقات. وهكذا حلّت فلسفته في مساحة سيطلق عليها تعبير «البرهة الدائمة التجريب».

والعملان ينتميان بوضوح إلى تجربة الحرب وإلى السنوات التي تعقب الحرب مباشرة. ولقد كتب بعيد ذلك أن ما تبقى من الفكر «الخالص»، والأخلاقية «الخالصة» وأي شيء «خالص»، هو جهل، لأننا «تعلمنا نوعاً من الأخلاقية المبتذلة، وهذا أمر صحي». مهمته تمثلت في تفتيح البشر على تجاربهم، لأن التاريخ اغتصبهم مثلما فعل ببلدانهم. وتخطر للمرء سونيت «ليدا» التي كتبها ييتس، ثم ميرلو ـ بونتي وهو يصارع لحشد معرفة مكافئة لجبروت تجربة على هذا القدر من السطوة. ولم يعد الأمر يتصل بمسألة العثور على سُبُل تمخض أسرار جديدة عن الإنسان، وهي الإجحاف الأبرز الذي اقترن بالفلسفة وعلم النفس في القرن التاسع عشر. وكان أندريه مالرو، بدقّته المعتادة وغير المتحذلقة، قد جعل إحدى شخصيات «أشجار الجوز في ألتنبورغ»، وهي رواية عن الحرب، يرفض علم النفس الكلاسيكي (والفرويدى كما يفترض المرء) لأن أسرار الإنسان لا تتصل بإنسانية الإنسان. وفكر ميرلو ـ بونتي يفهم على أتم وجه اذا نظر اليه كسبيل لتكثيف الاشتراك في التجربة الإنسانية، وليس كسبيل لكشف الغطاء عن حقائق جديدة تخص الإنسان. والمرء لا يقرأ عمله لاكتشاف ما لم يعرفه المرء من قبل. عوضاً عن ذلك يقبل المرء، بعد تشوّش، على تأمّل تجربته الخاصة كما هو الحال عند قراءة بروست (المؤلف الذي يقتبسه ميرلو ـ بونتي مراراً). هنالك أيضاً شبه عجيب هنا بالنظرية الأفلاطونية حول الاسترجاع. ذلك هو السبب، كما أوحيت من قبل، في أن الفلسفة تكف عن كونها امتيازاً ونشاطاً محترفاً لا يمارسه سوى الأعضاء الأصلاء. ويتوجب أن تكون اللغة والتقنيات والانحيازات جميعها في متناول الكل، لأننا هواة معاً، وخاضعون للطارىء ولـ «انقلابات الحظ»، ولـ «الواقعة الحادثة»، وللموت.

شكل المقالة هو الصيغة الأصلية التي اختارها ميرلو ـ بونتي لمعظم كتاباته بعد عام ١٩٤٥،

وبينها كتب ضخمة ذات وحدة نسقية متينة تزيد انشداد المرء إلى مغاليقها، وتخفف من الانفتاح على تقلبات التجربة الإنسانية. ولَعه بأشكال أكثر ايجازاً يذكّر بولع فتغنشتاين الذي اعتبر الكتابة سلسلة برهات حافلة بحضور التجربة أكثر من كونها تفريغاً لفكر ناجز. وفي «الأطروحات» يعكس فتغنشتاين عَجَب ميرلو ـ بونتي ازاء حضور العالم فينا ومن حولنا: «ليس كيفية وجود العالم هو السرّ، بل وجوده بالذات». ومن الطريف أن جورج لوكاش، الذي يقرّ بنزاهة عمل ميرلو ـ بونتي، يأخذ عليه موقفه «الصوفي» من التاريخ والواقع.

والموضوعات الكبرى في مقالات ميرلو ـ بونتي هي اللغة، والفنّ، وعلم النفس، والسياسة. والمجلدات الرئيسية الثلاثة تشكل جزءاً من الترجمة المتكاملة لعمله الذي أنجزته مطبعة جامعة نورثوسترن كمشروع استثنائي هائل. المقالات المبكرة تعود إلى أعوام ١٩٤٥ و ١٩٤٧ وجُمعت في كتاب «المعنى واللامعنى» Sense and Non-Sense. أما تلك المدرجة في «علامات» Signs فهي اجتهادات لاحقة تبدأ من العام ١٩٥٨ وما بعد. وتبقى مقالات «أولية الادراك» Primacy of Perception التي لا تحتوي على بعض القطع المبكرة فحسب، بل أيضاً آخر عمل نشره خلال حياته، وهو «العين والروح». وبين «المعنى واللامعنى» و «علامات» كتب ميرلو ـ بونتي مجلدين في الفلسفة السياسية مع انتباه خاص للماركسية المعاصرة: «النزعة الإنسانية والرعب» Humanism and Terror و «مغامرات الديالكتيك» The Adventures of Dialectic. وفي عام ١٩٦٤ ظهر في باريس مجلد يجمع ملاحظاته وحمل اسم «المرئي وغير المرئي» Visible and Invisible. وباستثناء مقالاته الأبكر، كان أسلوبه في العرض مستحدثاً وصعباً على السبر. ذلك لأنه يزدري منطق النقطة ـ نقطة Point-by-Point، مفضّلاً عليه ارتياد موضوعه بشكل جانبي ومنحرف، بطريقة تذكّر على نحو صاعق بأسلوب ر. ب. بلاكمر Blackmur الذي يشاطر ميرلو ـ بونتي الاهتمام بمسألة «الملمح». هذا الاسلوب منسجم مع قناعته بأن الفلسفة، أو الخطاب الجاد، «على درجة من الواقعية لا تقلّ عن العالم الذي تنتمي اليه»، وأنها «الفعل الذي يمكننا من التقاط هذا العالم غير المكتمل في محاولة لاستكماله وتصوّره». وعلى النقيض من تأكيد سارتر بأننا محكومون بالحرية، تقول واقعية ميرلو ـ بونتي الأهدأ بأننا محكومون بالمعنى، ومجمل جوانب حياتنا هي محصلة سبيلنا لإضفاء المعنى على الحقيقة الفظة للوجود. هذا التحليل طبعة أكثر عمقاً من حديث جيرالد مانلي هوبكنز عن «العالم الملتهب بالمعنى». وفي عبارة رائعة يتحدث ميرلو ـ بونتي عن نثر العالم، ولا يعني بذلك اننا لوح أملس بلا انطباعات Tabula rasa يكتب عليه العالم ما يشاء، بل يعني اننا نعبّر عن العالم وعن معناه ولا ـ معناه، عن المرئي وما نجرّبه حتى حين يكون غير مرئي، لأن التعبير والملمح هما على رأس الامتيازات الإنسانية.

ونجد، أخيراً، أن العالم المُدرَك ليس بدوره موضوعاً طاهراً للفكر دونما شقوق أو فجوات. انه بالأحرى أشبه بأسلوب كوني تتشارك فيه جميع الكائنات الادراكية... وأمام وجودنا غير المنقسم يكون العالم حقيقياً، وهو موجود. و تندمج على نحو متبادل وحدة الاثنين والافصاح عنهما معاً.

ونحن نجرّب ذلك في حقيقة تظهر من خلالنا وتغلّفنا أكثر مما يمسكها ذهننا ويطوّقها.

بيد اننا محكومون بالمعنى، وهذا هو الوجه الثاني للعملة، بطريقة شبيهة بتورّط جوزيف ك. في أمثولة القانون، واضطراره إلى نسج المعنى تلو المعنى في خدمة الأمثولة، ومواجهته لتحديات لا تنتهي لانها تتوالد من امكانيات قانون لا تنفذ ذخيرته. ولا يقدّم ميرلو ـ بونتي معنى منفرداً للوجود لأنه، كما أسماه أحد نقّاده، فيلسوف الإلتباس. ويعلّق سارتر بشيء من الاستياء، معتبراً ان ميرلو ـ بونتي عاش بين أطروحة ونقيضها، ولم يرغب قط في الذهاب إلى أطروحة مركبة محددة. ولكن سيرج دوبروفسكي، في كتاب حديث عن رولان بارت و «النقد الجديد»، يرثي خسران عالم الفكر لقدرات ميرلو ـ بونتي التركيبية الفذة.

وحقيقة المسألة، كما أراها، هي ان لغة ميرلو ـ بونتي هي ذاتها الأطروحة المركبة التي بحث عنها سارتر، مهما كانت شاقة أو صعبة. وفي دراساته عن الإدراك لم يقم ميرلو ـ بونتي بأقل من اختراق التمييز بين الروح والمادة، فضلاً عن جميع المتقابلات المساعدة والمعزّية التي استخدمتها الفلسفة من قبل لعزل نفسها عن المقولات الأكثر ابتذالاً في الحياة: الشكل والمضمون، الروح والجسد. ولقد قام، بدلاً عن ذلك، باستيعاب البُنى والأشكال التي يجري توريثها في السلوك الإنساني. وكما يقول في واحدة من عباراته البليغة، الإدراك لا ينطوي على الجسد المفكر فقط، بل على الذهن المجسَّد أيضاً. وفي اسهامه الأكثر أصالة في علم النفسي يبيّن ميرلو ـ بونتي بأننا نستخدم جسدنا لمعرفة العالم، أما المكان والزمان فليسا تجريدين بل شبه ـ كيانين نسكنهما ونقيم فيهما. والجسد ليس موضوعاً يتلقى الإنطباعات التي يقوم الذهن بعدئذ بترجمتها في سياق وظيفته كذات. على العكس من ذلك: الوجود هو البُعد في ما يسميه بالحضور المشترك.

الإدراك، بمعنى ترجيحي، هو بالتالي نشاط يوضح سبيلاً بدئياً في الوجود، ذلك الذي يقع أسفل مستوى الخطاب القابل للفهم. والإدراك، حرفياً، هو السبيل الذي بموجبه يمتلك الوجود الإنساني كينونته. وفي مقاله «أولية الادراك» يطرح ميرلو ـ بونتي أفكاره على النحو التالي:

تجربة الإدراك هي حضورنا في برهة تتأسس فيها، من أجلنا، الأشياء والحقائق والقيم. ذلك الإدراك هو مبدأ عقلاني كوني Logos ناشيء يعلّمنا الشروط الحقة للموضوعية ذاتها خارج كل دوغماتية، ويستدعينا لمواجهة مهمات المعرفة والفعل. والمسألة لا تتصل باختزال المعرفة الإنسانية إلى اثارة، بل تتصل بالوقوف على ولادة هذه المعرفة، وجعلها تحمل المعنى الذي يليق بكلّ ذي معنى، واسترداد الوعي بما هو عقلاني. هذه التجربة في العقلانية تضيع حين نأخذها على محمل الافتراض بوصفها مبرهنة على ذاتها بذاتها. في مقابل ذلك، يعاد اكتشافها حين تُعرَض على خلفية طبيعة غير انسانية.

وليس من الممكن توفُّر معنى واحد مطلق للوجود، لأن ذلك سيفترض التمييز الفكروي Intellectualist بين المعنى المتعالي Transcendent والوجود الإنساني، وهو التمييز الذي يشجبه ميرلو ـ بونتي. ان كتابته لا تمارس التفسير بمعناه المعتاد، لأنها عندئذ سوف تدور حول شيء ما. انها، بدل ذلك، في بُعْد المعنى («نحن محكومون بالمعنى») ، ومهمتها الأولى هي الإفصاح عن

التأصل الملازم الحاضر أصلاً. أن يكون العالم، لا كيف يكون. ولهذا، حسب ميرلو ـ بونتي، فإن «التعبير عما يوجد مهمة لا تنتهي». وثمة رابطة وثيقة بين سمة خطابه والموقف النقدي الذي تعتمده سوزان سونتاغ «ضد التأويل»، حيث تطرح موقف المفكر الفرنسي على نحو أكثر كفاحية. كلاهما يكتب في، ومن أجل، الحقيقة التي تعقب «نهاية الايديولوجية».

الخطران الابتدائيان النابعان من فلسفة كهذه هما الصعوبة الصرفة في تأويل لغة لا تقدم أية تنازلات، واعتماد موقف أشبه بمبدأ «دعه يعمل» Laissez faire بالنسبة إلى النشاط الإنساني بأسره، وإلى الأخلاق السياسية على نحو خاص. ومن وقت إلى آخر وقع ميرلو ـ بونتي تحت تأثير الخطر الأول، ولكنه تفادى الثاني تماماً. مقدمته لـ «علامات»، على سبيل المثال، تنطوي على شفرات ليس من السهل حلها لأنها أشبه بحوار طويل في طور الاستكمال حين يبدأ، ولا يكاد يبلغ خاتمته حين يلوح انه انتهى. ومصطلحات المرجعية ليست واضحة على الدوام، وتكمن هنا وهناك تلميحات إلى أشخاص و أحداث ومقاطع منتزعة من أعمال غير مسماة. بيد ان المرء يسارع ليضيف بأن من الممكن استخلاص نثر العالم الذي نعيش فيه. من هسرل يستعير مفردة Lebenswolt وهي لفظة جديدة مفيدة نحتها الفينومينولوجي الألماني لتوصيف عالم الحياة، أو سياق الحياة وموقف الحياة الخاص بفرد ما. وجواب ميرلو ـ بونتي على الاتهامات الموجهة ضد موضوعيته الصارخة هو، على الدوام، ان الذاتية هي كونية بحد ذاتها، الأمر الذي يعني ان الذاتية المتبادلة المشتركة، أو الجزء الكلي الموجود من الذاتية، هي وحدها القيمة المتعالية: »ليس بوسعي، على حسابي وحدي، أن أكون حرّاً أو وَعْياً أو انساناً، وذلك الآخَر الذي اعتبرته خصمي للوهلة الأولى هو خصمي لأنه نفسي أولاً وأخيراً. انني اكتشف نفسي في الآخَر، تماماً كما اكتشف وعي الحياة في وعي الموت، لأنني منذ البدء مزيج من الحياة والموت، من العزلة والاتصال. انه المزيج الذي يتوجه نحو ايجاد حلّه« .

وهو يرفض بوضوح ما يسميه هربرت ماركوز بالإنسان ذي البعد الواحد على أساس القواعد ذاتها التي دفعته، في عام ١٩٥٠، إلى توجيه نقد لاذع للماركسيين الذين تعاطف مع فكرهم. وانه ليقين رديء ان يدع المرء الأشياء تسير على منوالها، سواء خضعت لسيطرة علوية من بنية فائقة معقلنة وأحادية أم لم تخضع. ذلك يعني استسلام الادراك الواعي الملازم للنشاط الإنساني المتميز، ويفضي إلى تخلّينا عن مهمتنا في «استكمال وتصّور» العالم. وفي مقالاته يشدد، الكرة تلو الكرة، على ان «الخطوط العريضة للتاريخ»، كما يراها الماركسيون على الأقل، لا تحدد كل حادثة مفردة في التاريخ. «كل شروع تاريخي هو جزء من مغامرة، مادام لا يتمتع بضمانة من قبل أية بنية عقلانية مطلقة للإشياء... ملاذنا الوحيد هو قراءة الحاضرالمتصف بأكبر قدر ممكن من الامتلاء والجدوى، وهو أمر لا يؤثر على معناه الذي يعترف بالفوضى العمياء و اللامعنى حيثما توفرا، في الوقت الذي لا يرفض فيه استيعاب اتجاه وفكرة الأحداث حيث تظهر». ومع ذلك فانه، مثل سارتر، يعرب عن تقدير عريض (في مقالته «الماركسية والفلسفة»)، لما يعتبره وجودية ماركس الواقعية، وطرازه الديالكتيكي، والنظام الإنساني الذي تحدث دفاعاً عنه.

الالتباس النهائي بين الجهد الإنساني والمنطق الداخلي للتاريخ اكتسب، مع ذلك، ضرورة تامة في فكر ميرلو ـ بونتي. والوضوح والرؤيا المعمقة في معالجته لكل من مونتين و مكيافيللي في «علامات»، تشهدان على قطبية حيوية بين التدقيق الذاتي الإنساني والواقعية السياسية التي ينهض عليها موقفه الشجاع.

و سارتر يطلق على موقف ميرلو ـ بونتي تعبير «النَكَد المبتسم»، وفي مناسبات أخرى يتحدث عن صفة «الصعلكة» الساحرة المقترنة به، وكأنه يتمنى موازنة الجدّ بالهزل. وغني عن القول إن الوصفين لا ينصفان الإنجاز العظيم الذي مثّله ميرلو ـ بونتي كفيلسوف لغة (إذ كان أول فيلسوف فرنسي معاصربارز ينكب على دراسة اللغة بجدّ وعمق)، وفيلسوف فنّ، وتلميذ هسرل الأرفع مخيّلة. والشهور الطويلة من التنقيب المستقل في ملفات هسرل في لوفان أقنعت ميرلو ـ بونتي بأن هسرل مرّ بطور من التبدل الحاسم في مسار عمله، وذلك على العكس مما كان شائعاً. لقد كان من قبل فيلسوفاً يأمل في صياغة بصيرة كونية (أو جوهر مثالي) خاص بالروح واللغة، حتى تبيّن له، في رأي ميرلو ـ بونتي، أن مفتاح البحث الفلسفي هو الإنسان بأسره، الملتقط في موضعه الوجودي، في عالم الحياة الخاص به. ومن الايمان بأن النَحْوَ الكوني قابل للاكتشاف، انتقل هسرل إلى الايمان بوجوب أن يكون المرء «ذاتاً متكلمة»، طالما لا يوجد شيء اسمه لغة لا يستخدمها المرء (فاللغة الوحيدة التي نعرفها هي تلك التي بوسعنا استخدامها). اللغة (أو الـ Langage كما يسميها الفرنسيون لتمييزها عن اللسان Langue، وللايحاء بجميع أشكال الافصاح الإنساني) هي الطراز الرئيسي للتعبير الإنساني، ويتوجب، كما يكتب ميرلو ـ بونتي في «المعنى واللامعنى»،

أن تحيط بكل ذات متكلمة، مثل أداة تمتلك عطالة خاصة بها، وتمتلك متطلباتها وعوائقها ومنطقها الداخلي. كذلك يتوجب أن تظل مفتوحة على مبادرات الذات (مثلما على الإسهامات الخام للابتكارات والطُرُز والأحداث التاريخية)، وقادرة أبداً على إزاحة المعاني والالتباسات والإبدالات الوظيفية التي تعطي لهذا المنطق مشيته المترنحة. ولعل فكرة الـ «غشتالت»، أو البنية، تؤدي هنا الخدمة ذاتها التي أدتها لعلم النفس لأن الحالتين تنطويان على مجاميع متشابهة هي ليست التجليات الصرفة لوعي توجيهي، وليست على وعي صريح بمبادئها الخاصة بها، والتي يتوجب ـ رغم ذلك ـ دراستها عبر الانتقال من الكلّ إلى الاجزاء.

والبنية هنا تتوافق، كما أعتقد، مع فكرة فتغنشتاين، في «تحقيقات فلسفية»، عن «أشكال الحياة» التي تزوّد اللغة بقواعدها وأونطولوجيتها الداخلية. انتباه ميرلو ـ بونتي إلى البنية، التي يسميها البنية التحتية Infrastructure (والتي خلقت منذئذ صناعة فكرية ثانوية في فرنسا اسمها «البنيوية») يدين بوجوده إلى مزيج مُتَخيّل من ألسنية فرديناند دوسوسور وفلسفة هسرل اللاحقة. لقد جادل دوسوسور بأن «العلامات [الكلمات] لا تدل علي أي شيء، وأن أية واحدة منها لا تعبّر عن معنى بقدر ما تسجّل افتراقاً عن المعنى بين العلامة ذاتها وسواها من العلامات». الكلمات، باختصار، علامات صوتية مميِّزة. وكل واحدة من اللغات القومية،

وبالتالي كل مصطلح شخصي خاص بالأفراد، هو لغة غير مباشرة لا تشير إلى موضوعات بل إلى بنية معقدة (ولا توجد هنا «فكرة أفلاطونية») هي محصلة الواقع المعاش والمنظم لأي مستخدم للغة. ذلك يضع على عاتق الفلسفة مهمة دراسة اللغة، وهي وجهة نظر يقرّها المرء حين يقرأ مفكرين مختلفين في أهدافهم مثل هيدغر، الذي يظهر عمله على هيئة استكشاف للواقع الداخلي عند ألماني فرد، أو فتغنشتاين، أو المحللين الألسنيين الأنغلو ـ أمريكيين. ان دراسة اللغة تصبح دراسة في السيميولوجيا (كما أسماها ش. س. بيرسPeirce (٧) الخاصة بمجتمع معطى. ولقد تُرك لمتأملين لامعين من أمثال رومان ياكبسن Jakpbson وكلود ليفي ـ شتراوس أن يبيّنوا كيفية استجابة البُنى اللغوية لأنظمة القرابة والبنية الناظمة للتبادل الاجتماعي. وإذ يواجه ظاهرة مثل السحر، يكتب ميرلو ـ بونتي في «علامات»، فإ ن على المحقق أن

يستنطق الظاهرة، ويقرأها ويفك شفراتها. تلك القراءة تنطوي دائماً على استيعاب طراز التبادل الذي يتأسس بين البشر عبر الموسسات، وعبر الروابط والمكافئات التي يؤسسونها، وعبر السبيل النسقي الذي يمكنهم من التحكم في الأدوات، والمنتجات المصنعة والغذائية، والصيَغ السحرية، والأناشيد، والرقصات، والعناصر الأسطورية، تماماً كما تتحكم لغة معطاة بالفونيم والمورفيم والمفردات والتراكيب. ان الواقعة الاجتماعية، التي لم تعد واقعاً هائلاً بل نظاماً فعالاً من الرموز أو شبكة من القيم الرمزية، هي في أعمق أعماق الفرد.

واللغة المنطوقة هي مجرد جزء من سلسلة حلقات تركيزية تحيط بالإنسان في المجتمع، وذلك لأن أنظمة القرابة، والميثولوجيا (كما أوضح رولان بارت وكلود ليفي ـ شتراوس)، والأفكار السياسية، وحتى موضوعات التدبير المنزلي هي تنويعات للتعبير الإنساني تستجيب لبعضها البعض مثلما تستجيب للغة. والثقافة المنطلقة على نحو تام، أي تلك التي تحتل موقعها في الوجود على نحو تام، تمتلك ما يسميه ميرلو ـ بونتي وسارتر بالثخانة الدلالية. (وهنا يجري تطويع العبارات المستمدة من الألسنية بهدف الذهاب بها أبعد من الإطار المرجعي اللساني والتشديد على الفكرة القائلة بأن المجتمع الإنساني هو شبكة من الروابط الداخلية). الثخانة توحي بكثافة التجربة الإنسانية التي لا تُستشعر مكانياً بل زمانياً أيضاً، وهي نوع من «مادة المضمون» التي تحسّر هنري جيمس على غيابها في أمريكا حين كتب عن هوثورن. ويقول ميرلو ـ بونتي في «المعنى واللامعنى» إن الأدب والثقافة «يتحددان بوصفهما الوعي التقدمي بالعلاقة المضاعفة مع البشر والعالم، قبل أن يكونا تقنيات دنيوية فائقة». ويضيف في «أولية الادراك» أن الكاتب الفرد «هو نفسه نوع من المصطلح الجديد الذي ينشيء نفسه ويبتكر وسائل جديدة في التعبير، أو ينوّع نفسه وفقاً لمعناه هو بالذات». وكتاب رولان بارت «درجة الصفر في الكتابة» يتفحص درجات الفارق الممكن أمام كاتب ما في مجتمعات مختلفة، وإنها لحقيقة طريفة أنه في كتبه الأخيرة ينقلب صوب السيميولوجيا، معترفاً بما في عنقه من دين لكل من ياكبسن وليفي ـ شتراوس وبيرس، وميرلو ـ بونتي أساساً.

المجتمع، إذاً، هو متاهة حقيقية للتجسيدات، لكي نستخدم أحد تعبيرات ميرلو ـ بونتي من

«عين الروح»، وثراء تلك المتاهة يمكن الإيحاء به في اللغة المكتوبة. وهي «متاهة» بسبب حالة من التعقيد ليس لها نهاية أو بداية قابلة للإستيعاب، وهي «تجسيد» لأن اللغة التلميحية المضمرة والتعبير الخارجي لا ينفصلان، وهما متحدان كما الإنسان نفسه رابطة لا تنفصم بين الجسد والروح. ولقد تعلم ميرلو ـ بونتي من هسرل أن الفلسفة تلمّ شتات العلوم الإنسانية لأنها

تنفيذ للعمليات الثقافية التي بدأت قبل زماننا وتواصلت بطرق شتى، ونعيد اليوم «إحياءها» و»تنشيطها» من وجهة نظر الحاضر. الفلسفة تعيش على طاقة هذا الاهتمام الذي نبديه بكل شيء جُرّب و يجَرّب بهدف معرفة الحياة، والعثور فيها على معنى قابل للتشارك، وكأن الاشياء جميعها كانت حاضرة أمامنا من خلال حاضرنا. المكان الحق للفلسفة ليس الزمن، بمعنى الزمن المتقطع، وليس الأبدي. انه، بالأحرى، «الحاضر الحي» lebendig Gegenwart، أي الحاضر الذي يعاد فيه إحياء الماضي بأسره، وكامل المستقبل الممكن تصّوره.

هذه الكلمات تحقق وتوضح رأي فيكو Vico في «العلم الجديد»، حيث التاريخ والثقافة من صنع الإنسان، وهما بالتالي أولى موضوعات المشروع البحثي. وميرلو ـ بونتي مرتبط بالتراث العظيم للنزعة الإنسانية الأوروبية الراديكالية حيث الإنسان، كما يقول في «المعنى واللامعنى»، هو البطل وليس بروميثيوس أو لوسيفر.

والفنّ هو النشاط الإنساني الذي يتحدث عنه ميرلو ـ بونتي بمصطلح المتعة الفريدة. ويقول في «المعنى واللامعنى» ان «متعة الفن تكمن في إظهار الكيفية التي تتيح لشيء ما حيازة المعنى، ليس عبر الإشارة إلى أفكار ناجزة وممتَلكة أصلاً، بل عبر الترتيبات الزمانية والمكانية للعناصر». وبين جميع المَلَكات الإنسانية يعلّق الأهمية الأكبر على البصر، لأنه مقتنع بأن حالات التقدم الكبرى في الفن والفلسفة نتجت عن فرصة الإنسان في رؤية أوسع لما هو قائم. ومثل عمل رَسكن Ruskin، الذي نهض برنامجه على إظهار مغزى الرؤية الصائبة لروح العصر، تؤسس مقالات ميرلو ـ بونتي عن الفيلم وفنّ سيزان مشاريع جوهرية تقوم بإحياء الفنون البصرية. وفي عمل رسّام مثل سيزان «يتم استحضار الفن في انشطار الكينونة من الداخل». وفي مقالته الرائعة «ريبة سيزان»، والتي تشترك مع «عين الروح» في وضع نقد ميرلو ـ بونتي الفني في مصاف أعمال مالرو وكتاب غومبرش Gombrich «الوهم والواقع» ومؤلفات ريلكه عن رودان، نراه يتناول أكثر الرسامين فلسفة، وكأن سيزان فينومينولوجي يشهد بعمله على عملية ولادة المعنى ذاتها: «سيزان، ببساطة، عبّر عما أرادت [الوجوه والموضوعات التي رآها] قوله». و ريبة سيزان هي الصعوبة الإنسانية الجوهرية ، وصعوبة ميرلو ـ بونتي بدوره، في العيش عند نقطة اندغام العديد من المتضادات والإقرار بها، وحيث معنى واقعنا يتعرض للتهديد والتأكيد في آن معاً: الآن بالذات. «الجوهر والوجود، المتَخيّل والواقعي، المرئي وغير المرئي... لوحة تمزج جميع مقولاتنا حين تصمم كونها الحلمي Oneiric المؤلف من جوهر دنيوي جسدي، ومن مشابهة فاعلة، ومعان بكماء». بيد أن الريبة تواصل البقاء، وكلماته الأخيرة عن سيزان تعكس بعمق عمله الذي لم يكتمل، وتلك الحالة من النقصان الموروث والضروري في كل محاولة انسانية هي

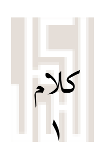
أساس النزعة الإنسانية:

ولكن توجّب أن يكون العالم هو الموقع الذي يحقق فيه حريته بالألوان على القماش. وعلى قاعدة اقرار الآخرين توجب عليه أن ينتظر الدليل على مكانته. ذلك هو السبب في أنه سا ءل الصورة المنبثقة من يديه، وتوقف عند النظرات التي كان الناس يلقونها على لوحاته. ذلك هو السبب في أنه لم يتوقف عن العمل. ليس بوسعنا الفرار من الحياة. ليس بوسعنا رؤية أفكارنا و حريتنا وجهاً لوجه.

ترجمة: صبحي حديدي

عــن :

A Labyrinth of Incarnations : The Essays of Merleau-Ponty.
The Kenyon Review, Vol. XXIV, January 1967.



إدوارد سعيد:
الهويات تعددية والمنفى حقل كريم

| دعنا نبدأ من الأسئلة التقليدية: طفولتك، الخلفية العائلية، القاهرة، والمؤثرات الثقافية المبكّرة.

|| رغم ولادتي في القدس، فإني قضيت معظم سنواتي التكوينية الأولى في القاهرة، مصر. لقد كنت نتاج المدارس الاستعمارية، الأمر الذي جعلني في حالة حرب شبه دائمة مع المدارس والأساتذة. والحق انني تلقيت تعليماً جيداً للغاية، ولكني لم اتأثر بأي من الأساتذة أو شخوص السلطة، الذين كنت أعتبرهم في الصف المقابل على الدوام. التأثيران الرئيسيان في سنواتي الأولى كانا، أولاً، أستاذي في الموسيقى أغناس تيغرمان، الذي درست على يديه البيانو. وكان الرجل يهودياً من أصل بولوني يعيش في مصر، وكان عازف بيانو مرموقاً وموسيقياً رائعاً، وفد الى مصر في عام ١٩٣٣، وبقي فيها حتى توفي عشية حرب ١٩٦٧. لقد ترك في نفسي أثراً بالغاً، خصوصاً لجهة موقفي من الموسيقى.

التأثير الثاني كان سياسياً، وهو الدكتور فريد حدّاد طبيب العائلة. كان فلسطيني الأصل ولكنه مولود في مصر، وكان عضواً في الحزب الشيوعي، ومات في [سجن] أبو زعبل في أواخر الخمسينيات على يد شرطة عبد الناصر. ولقد كان بالفعل وسيطي الى السياسة، والى يسار السياسة والمعارضة السياسية.

هذان الرجلان عَنَيا لي الكثير في تلك السنوات المبكرة.

العائلة التي نشأت في كنفها كانت مزيجاً عجيباً من العناصر العربية والمسيحية والانكليزية، نظراً لأن والدي خدم في الجيش الأمريكي خلال الحرب العالمية الأولى واكتسب الجنسية الأمريكية، قبل أن يعود الى فلسطين. كنّا نعيش بطريقة غريبة للغاية، وأنا الآن أكتب مذكّراتي عن تلك

حوار: صبحي حديدي

(|) جرى هذا الحوار في باريس، تموز (يوليو) ١٩٩٤، ونُشر بالإنكليزية في فصلية «جسور»، وبالفرنسية في حولية معهد العالم العربي.

السنوات الأولى، إذ إن أسرتي كانت تعيش في ما يشبه الشرنقة، دون الكثير من الصلات بالعالم المحيط بنا.

وبالطبع، حين وصلت الى أمريكا في عام ١٩٥١، انتسبت على الفور الى مدرسة داخلية في نيو إنغلند، ثم الى جامعة برنستون، فجامعة هارفارد. وخلال هذه السنوات الاثنتي عشرة، بين عام ١٩٥١ وعام ١٩٦٣ حين حصلت على الدكتوراه، كانت صلاتي مع العرب محدودة للغاية. كنت طالب أدب أوروبي وغربي على نحو كلّي، ولم استرجع صلتي بالعالم العربي إلا في عام ١٩٦٧ حين وقعت الحرب.

في غضون ذلك، بقيت أسرتي في الشرق الأوسط، وكنت أعود خلال فصول الصيف لرؤيتهم. لكن دراستي كانت غربية تماماً، ولم يتولّد اهتمامي باللغة والأدب العربيين إلا في طور لاحق، واعتمدت في ذلك على نفسي.

| في احدى مقابلاتك تحدثت عن مغادرة كلّية فكتوريا [الانكليزية القاهرية] في «حالة من الخزي». كيف حدث ذلك؟

|| نعم، لقد طُردت في صيف ١٩٥١. وحين وافقوا على إعادتي لأستكمل فصلاً دراسياً، كانت أسرتي قد قررت عندها انني أجد الكثير من الصعوبات مع النظام الانكليزي، ومن الحكمة ارسالي الى أمريكا بالنظر الى تمتّعنا بالجنسية الأمريكية. وهكذا، في ربيع عام ١٩٥١، عثروا لي على مدرسة داخلية في ماساشوستس، وغادرت مصر في صيف العام ذاته، ووصلت الى أمريكا، وحدي. ولقد قضيت سنتين في تلك المدرسة، كانتا الأكثر بؤساً في حياتي. لقد كانتا على درجة عالية من الصعوبة.

| وصل عبد الناصر الى السلطة وأنت في أمريكا، وأول مقال سياسي كتبته دار حول حرب السويس. هل يمكن القول إنك كنت ناصرياً، بمعنى ما، في تلك الفترة؟

|| بالتأكيد، لأن عبد الناصر كان يمثّل، بالنسبة لي، في أمريكا، شخصية متمردة على سلطة الغرب. كنت أمقت وأبغض جون فوستر دالاس، الذي كان خرّيج جامعة برنستون، وكان الابن المدلل الذي يفخرون به. ما كان يشدّني الى عبد الناصر هو أنه يتحدى أمريكا، فتعلقت به. ولكن في أواخر الخمسينيات، حين كان صديقي الدكتور فريد حداد يتعرض لمضايقات شرطة عبد الناصر، وحين اكتشفت ممارسات ناصر ليس ضد الشيوعيين فحسب، بل ضد أبناء البرجوازية (من أمثال أسرتي)، بدأت أكرهه بسرعة. وبالطبع، في عام ١٩٦٧، فقدت أي أمل معه. وانني أتذكر جيداً أنه حين توفي في عام ١٩٧٠، دُعيت من قبل العديد من الجامعات والمنظمات العربية للتحدث في مناسبات تأبينه، فلم استطع. لقد وجدته شخصية مأساوية ولكنها حافلة بالمثالب، بحيث فشلت في مصالحة ذاتي مع ما آلَ اليه.

ولهذا فقد كنت ناصرياً، ولكن في طور قصير للغاية.

| هل لك أن تحدثنا عن المزيد من الجوانب الذاتية والحميمة من طفولتك؟

|| يصعب عليّ أن أتحدث عنها، لأنني الآن أعكف على كتابتها في مذكرات. ولكني سأتحدث عن أمر واحد كان على الدوام شديد الأهمية عندي. لقد أحسست، منذ الأطوار الأبكر من وعيي، أنني في نزاع مع البيئة التي أنتمي اليها. أقصد القول إنني كنت في مصر، ولكني لست مصرياً،

وأنا عربي ولكني لست مسلماً، وأنا مسيحي ولكني بروتستانتي ولست مسيحياً كاثوليكياً، وأنا ناطق بالإنكليزية ولكني لست إنكليزياً، وأنا أمريكي ولم يسبق لي أن ذهبت الى أمريكا.

ولهذا، أعتقد أن الاحساس الطاغي الأكثر أهمية في سنواتي المبكّرة، والذي تواصل بعد ذهابي الى أمريكا وينبثق بالفعل في ما بدأت أكتبه في الثمانينيات حول موضوعة النفي، هو انني على الدوام كنت أشعر بنفسي منفيّاً في الداخل وفي الخارج على حدّ سواء. لم يسبق لي أن كنت في الموضع الذي ينبغي أن أكون فيه. ورغم ولادتي في القدس، فإن احساسي بفلسطين ظلّ يدور حول فلسطين الفكرة لا المكان الفعلي. وحين زرت فلسطين بعد غياب طويل، في عام ١٩٩٢، وجدت نفسي في حال من النزاع معها أيضاً.

ولقد قررت أنني في حالة من الاقتلاع الدائم، وكان ذلك الإحساس شديد الأهمية طوال حياتي، الأمر الذي عنى وجوب أن أقوم بكل شيء ـ فكرياً أو جمالياً ـ على حسابي واعتماداً على ذاتي في نهاية الأمر.

ولقد كنت في واقع الأمر غير قادر على اقتفاء درب أستاذ أو شخص آخر، وتعيّن عليّ ابتكار درب لنفسي، وكانت تلك مهمة مميّزة. في سنواتي المبكّرة الأولى وقعت لي متاعب عديدة مع الأساتذة على سبيل المثال، وشخوص السلطة مثّلوا بالنسبة لي العدو الدائم، دائماً. بين هؤلاء كان والدي وجميع أساتذتي باستثناء حالة أو اثنتين، وكذلك أية مؤسسة اقترنتُ بها سواء أكانت مدرسة أم جامعة أم معهداً أم ما أشبه. ولكنني قررت أن هذا بالضبط هو ما يجعلني منتجاً: ذلك الاحساس الذي ليس الاغتراب تحديداً، بل المعارضة والتوتر وحالة العصيان.

ولكني في أوقات أخرى شعرت أنني لا أحد، إذ لم اكتشف من أنا وما هي سيرورتي حتى وقت متأخر، وهذا ما أكتب عنه الآن في مذكراتي: أن «إدوارد» هو ابتكار خاص بأهلي، وأن يحمل المرء اسم «إدوارد» في العالم العربي أمر أقرب الى النكتة كما تعلم. ولهذا توجّب عليّ أن أكتشف ما

هو في الباطن من إدوارد، الشخص الآخر القادر على الانبثاق من إدوارد واحتلال موقعه على نحو أكثر يُسْراً مما فعلت أنا. وهذا ما حدث.

| **هل لك أن تتحدث بإسهاب أكثر عن المؤثرات الفكرية المبكّرة؟**

|| أعتقد أن الرواية كانت التأثير المبكّر الأكثر أهمية. لقد كنت طفلاً منعزلاً، ولم يكن لديّ أصدقاء حقيقيون. لكن أهلي امتلكوا مكتبة واسعة للغاية وذات تنوّع مدهش، بينها روايات تبدأ من الكلاسيكيات (مثل: ديكنز وسكوت خصوصاً) من جهة أولى، ومن جهة ثانية: الروايات الرخيصة الشعبية لروائيي القرن التاسع عشر من أمثال: كونان دويل وجون بوكان و إدغار رايس بوروز مؤلف طرزان. ولقد قرأتها جميعاً!

ولهذا، كانت الروايات ذات أهمية بالغة بالفعل، منذ الطور الأبكر من حياتي. ولقد تأثرت كثيراً بكلّ من سكوت ودانييل ديفو وألكسندر دوما، والروايات المسلسلة. كذلك اعتدت قراءة شكسبير بمساعدة والدتي، وكنت أذهب لمشاهدة المسرحيات التي تُعرض في مصر خلال الحرب، وفي عام ١٩٤٤ شاهدت جون غيلغود يؤدي دور هاملت. ولكني قرأت شكسبير بأكمله بمساعدة والدتي، التي كان لها تأثير فكري هائل عليّ في تلك السنوات المبكرة، بسبب أن اهتماماتها

كانت مماثلة لاهتماماتي.

هنالك الموسيقى بطبيعة الحال. لقد اعتدت سماع الموسيقى والعزف على البيانو، خصوصاً مقطوعات الأوبرا آنذاك. وأذكر انني اكتشفت روسيني في سن الثانية عشرة أو الثالثة عشرة. لقد كنت سابقاً لعمري، وامتلكت ذاكرة موسيقية رفيعة، حتى انني في سنتي الثانية كنت قادراً على حفظ وترداد ثلاثين أو أربعين أغنية. كذلك كان الأمر بالنسبة للموسيقى الكلاسيكية والعزف على البيانو. كنت قادراً على الأداء في وقت مبكّر وبسرعة كبيرة.

ثم انتسبت الى المدرسة، وكان ما كان بالنسبة لتعليمي. ولكني أعتقد أن الفيلسوف الأيطالي جيانباتيستا فيكو كان في طليعة المؤثرات الفكرية الهامة، وهو ما اكتشفته وحدي أيضاً في الواحدة والعشرين أو الاثنتين والعشرين من عمري. لقد مثّل فيكو علامة فارقة كبرى في حياتي الفكرية. وكنت بالطبع بالغ التأثر بالفلاسفة والكتّاب ذوي النزعة المفارقة الناشزة. وأذكر تأثري المبكر بكل من [سورين] كيركغارد والشاعر [وليم] بليك، ومختلفَ الكتّاب الفرنسيين من أمثال [شارل] بودلير و [جيرار دو] نيرفال، وأساساً [غوستاف] فلوبير و [مارسيل] بروست اللذين اكتشفتهما في الثامنة عشرة أو التاسعة عشرة. أما التأثير الأطول في حياتي بأسرها، من اليفاعة حتى الآن، فهو جوزيف كونراد.

| **هل ثمة مغزى خاص في أن أول رواية قرأتها كانت «روبنسون كروزو»؟**

|| لست متأكداً انها الرواية الأولى، ولكنها بالتأكيد كانت بين الروايات الأولى. انطباعي أن الأولى كانت [رواية والتر سكوت] «إيفانهو» التي قرأتها في الثانية عشرة من العمر ربما، وأذكر أنها شدّتني للغاية.

«روبنسون كروزو» جاءت بعدها مباشرة، لأنني أتذكر النسخة ذاتها. كانت الطبعة جميلة مزيّنة بالصور الملوّنة. كنت مسحوراً بفكرة روبنسون كروزو بأسرها، ثيابه، والببغاء، و «جمعة». شخصية «جمعة» Friday كانت لغزاً تامّاً بالنسبة لي، ولم أتمكن من التماهي معه، أو فهم الكائن الذي هو عليه، لأنه ببساطة صامت في الرواية. ولكني لم أشرع في قراءة «روبنسون كروزو» من وجهة نظر ثانية حتى وقت لاحق.

لكن الحكاية جذبت انتباهي، وأذكر انني حاولت تقليدها وكتابة قصص شبيهة بها. وذات مرّة، في سن الثانية عشرة أو الثالثة عشرة، فكّرت في كتابة قصة عن كتاب، مغامرات كتاب يُقرأ ويتنقّل من شخص الى آخر، ثم يُنسى في قطار. وأعتقد أن الأمر كان فانتازيا حول نفسي، وانني قد أكون في يوم ما قادراً على التحوّل الى كتاب.

لقد كانت الكتب هي سميري بالفعل، وكنت شديد الامتنان لوجود عدد هائل منها في البيت. ولكني، في الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة، بدأت أقلق من جرّاء قيام والديّ بسحب بعض الكتب التي رغبت فيها من المكتبة (مثل أعمال فرويد، وكتاب تقني عن الزواج وبعض الروايات). لقد كانا يحاولان فرض الرقابة على ما أقرأ، فنشبت بيني وبينهم معركة دائمة. على سبيل المثال، كان كتاب فرويد «تفسير الأحلام» في المكتبة، وأذكر انني شرعت في قراءته وأنا في الثالثة عشرة. وذات يوم أخرجته وقرأت فيه، وكانت قراءتي تتمّ في غرفتي على نحو سرّي، في ساعة متأخرة من الليل أو مبكرة في الصباح. ولقد ارتكبت خطأ

حين تركت كتاب فرويد خارج المكتبة ذات ليلة، فاختفى في اليوم التالي، ولم أجد له أثراً بعد ذلك.

| أواخر الخمسينيات ومعظم الستينيات شهدت ما يُعرف بـ «تحرير» العلوم الاجتماعية، لا سيما مع أنثروبولوجيا ليفي ـ ستروس وعلم نفس الشعوب البدائية عند ليفي ـ برول . هل كان لهذه الاتجاهات وما يشبهها تأثير مبكّر عليك؟

|| بالطبع. لقد كانت دراستي في أمريكا، كطالب جامعي في برنستون ثم مرحلة تحضير الدكتوراه في هارفارد، تقليدية للغاية. لقد تلقّيت تعليماً ممتازاً، وأقصد انني درست الآداب الانكليزية والفرنسية والايطالية، وآداب الاغريق والرومان، وبعض المسرح، والكثير من الفلسفة، والكثير من الموسيقى. لكن الأمر تمّ بطريقة تقليدية للغاية، وغير نظرية على نطاق واسع. لم أتلق أي درس في النظرية، لأن هذه الدروس لم تكن تُعطى، ببساطة.

في هارفارد كنت أحضّر للدكتوراه في الأدب المقارن، وتوجّب أن أقرأ كل شيء. ولم يكن ثمة تركيز على المنهجية، بل على قراءة مادة واسعة. ومهما كانت طبيعة المنهجية التي اكتسبتها، أذكر انني قرأت وأنا طالب في هارفارد كتاب جورج لوكاش «التاريخ والوعي الطبقي» بترجمة كوستاس أكسيلوس الى الفرنسية. وفي العام ذاته، ١٩٥٨ أو ١٩٥٩، قرأت ترجمة ستانلي ميتشل الانكليزية لكتاب لوكاش «الرواية التاريخية»، وحدي في الحالتين. وبالطبع كنت، في تلك الفترة، قد اكتشفت فيكو.

ولقد بتّ نهماً الى نصوص النظرية، التي يمكن أن تخرجني، واعتماداً على نفسي أيضاً، من الدرب الشكلاني أو اللاتاريخي أو اللانظري الذي كنت أسير فيه. كنت أحضّر للامتحانات وأكتب أطروحتي عن كونراد، ولكني لم أتوقف عن البحث عن النظرية. وفي عام ١٩٥٩ أو ١٩٦٠. وعلى سبيل المثال، اكتشفت [مارتن] هايدغر و [موريس] ميرلو ـ بونتي، وحدي من جديد.

ثم أنهيت الدكتوراه وغادرت هارفارد في عام ١٩٦٣ وجئت الى [جامعة] كولومبيا، وبدأت على الفور أتحسس بعض ما يجري هنا في فرنسا. أول المحطات كان [لوسيان] غولدمان، الذي قادني الى ليفي ـ ستروس، وهذا بدوره قادني الى رولان بارت. وخلال عام ١٩٦٦ التقيت بهم جميعاً هنا في أمريكا، خلال مؤتمر ضخم ضمّ [جاك] دريدا و بارت و[جاك] لاكان و[تزفيتان] تودوروف وآخرين. وفي أواسط الستينيات كنت قد انخرطت تماماً في أعمالهم، لأنني اكتشفتهم في سياق نوع من «تحرير» الذهن أو التحرر من المناهج الأنغلو- سكسونية الجامدة، غير النظرية، أو الوضعية، أو ما سمّي آنذاك بمقاربة النقد الجديد، والتي كانت تحت سيطرة ت. س. إليوت الشديدة، وتحولت في أمريكا الى نوع من العقائدية الجامدة اعتبرتها خانقة.

ذلك التأثّر، في حالتي، استمرّ نحو عقد من الزمن، بين ١٩٦٣ مطلع السبعينيات حتى كتاب ميشيل فوكو «الانضباط والعقاب»، ثم بلغ نهايته. لقد أدركت انني أخذت منهم ما أردت أخذه، لأنني لم أكن ابن مدرسة قط. ولقد اعتدت لقاء دريدا في هذه القاعة بالذات حيث نجلس، وكان يأتي لإلقاء بعض المحاضرات، وكنّا على ودّ تام. ولكن منهجي نهض دائماً على رفض أنظمة الآخرين، وأدركت أن الفرنسيين كانوا يبنون امبراطوريات ويفتشون عن حَوَاريين. لقد عرفتهم

جميعاً بصفة شخصية، ولكني أدركت أن دربي مختلف، وانني أسير في اتجاه آخر. وبالطبع، في أواسط الستينات وعام ١٩٦٧ تحديداً، بات العالم العربي هامّاً بالنسبة لي، ولم يكن لدى هؤلاء ما يضيفونه لي على ذلك المستوى. وهكذا أسقطتهم من حسابي.

أضف الى ذلك، انني لم أكن في يوم من الأيام متأثراً بـ [لوي] ألتوسير، رغم انني قرأته، بل قرأت كل ما كتبه. لكنه لم يحركني وأدركت، في أواخر الستينيات، أن اكتشافي لكتابات [أنطونيو] غرامشي كان أكثر أهمية عندي، فضلاً عن استمرار اهتمامي بأعمال لوكاش الأولى مثل «نظرية الرواية» و »الروح والأشكال» ومقالاته المبكرة عن المسرح. وأعتقد أن لوكاش شخصية فذّة كبيرة.

| وماذا عن ميشيل فوكو؟

|| لقد أثار فوكو اهتمامي، وكنت بين أوائل من قرأوا وكتبوا عن غولدمان وليفي - ستروس وميرلو - بونتي وفوكو في أمريكا. ولكنهم أثاروا اهتمامي حتى نقطة محددة فقط، لأنهم في نهاية الأمر لم يخاطبوا تجربتي. لقد مثّلوا وجهة نظر فرنسية وجدتها هامّة ومخلصة، وثمة ما يتوجب أخذه منها. لكنها لم تكن تأثيراً من النوع الملازم. ولقد فقدت الاهتمام بالفرنسيين، الذين مالوا الى النزعة الاقليمية شيئاً فشيئاً.

| في مطلع مسارك الفكري كنت واحداً من قلّة من النقاد أبناء جيلك في أمريكا، ممن قدّموا، وشدّدوا على، الفلسفة الأوروبية، ودراسات النُظُم المختلطة، والفينومينولوجيا، والبنيوية، وسواها. ولكنك كنت قاسياً على دريدا بصفة محددة. لماذا، وهل تغيّر موقفك بعض الشيء؟

|| حسناً، في هذه المسألة كان باعثي على الدوام أمر قد يكون مرتبطاً بواقعة ما، ولكنه يعني الكثير بالنسبة لي.

أولاً: أعتقد أن دريدا رجل لامع تماماً. لقد أحببته، وقامت بيننا صلات شخصية وطيدة. ولكني مع ذلك ،شعرت بتلك الحالة الطفيفة من انعدام التوازن بين منهج التفكيك ذي الطابع التشكيكي، وربما الفوضوي العالي من جهة، وبين اجتهادات التفكيك المنهجية من جهة ثانية. ولقد بدا لي، على نحو محتوم ربما، أن ما يلوح كنزعة تشكيك تأملية ونيتشوية هو حالة يسهل تطويعها لملاءمة مختلف المؤسسات: حقيقة أن دريدا أصبح «دريدائياً»، وأن مدرسة كاملة في أمريكا تُعرف اليوم باسم «الدريدائيين». وبالمناسبة، أخبرني دريدا نفسه أن شهرته في أمريكا تختلف عن شهرته في فرنسا، حيث لا يبدون به اهتماماً واسعاً. ولقد بدا لي أن حالة المؤسسة هذه أخذت تفقده حريته في الاستكشاف الدائم.

ثانياً: لقد شعرت، وأذكر انني ناقشت هذه المسألة مع [نوام] شومسكي، أن أعمال دريدا تنطوي على الكثير مما يثير البلبلة واطلاق العنان للأهواء ، بدل المحاولة الجادّة للانخراط سياسياً في بعض قضايا الساعة الكبرى ،مثل : فييتنام أو فلسطين أوالامبريالية. لقد شعرت على الدوام بوجود نوع من المراوغة، فأقلقني ذلك. وحين كنت التقي به، كنّا نتبادل حوارات مفيدة. لقد زارني في بيتي، ودعوته لإلقاء محاضرات في كولومبيا في أواخر السبعينيات. وحين جئت الى باريس لألقي بعض المحاضرات في السوربون، دعاني وعرّفني على زوجته. على المستوى الشخصي، كانت الأمور على ما يرام. ولكني شعرت انه بدأ يطوّر حسّ الدفاع عن منطقة وعقيدة جامدة.

وكنت أقول في نفسي: ما معنى ذلك ؟ أضف الى انني ازددت انغماساً في السياسة، وخيّل لي انه يزداد ابتعاداً عن السياسة.

ثم هنالك الكثير من نفاذ الصبر. لقد بدت لي نصوصه أكثر عدداً مما ينبغي، وكانت تدور في نطاق أكثر إفراطاً من أن يكون مفيدا. وأذكر ذات مرّة أن اثنين من طلابي، وكانا من جنوب أفريقيا، كتبا نقداً لقطعة من دريدا حول الأبارتيد. وتناهى إليّ فيما بعد (أما هو فلم يخبرني) انه اعتقد انني أحرضهما على الكتابة ضده. وهكذا أخذت هذه البارانويا تقلقني. انه أكبر منّي سنّاً، ولكني لم أنظر الى نفسي كمؤسسة أبداً. أنا لا أعبأ بما يقول الناس عنّي، وهم يذكرونني بقدر من السوء لم يسبق أبداً أن تعرّض له هو. أعتقد أنه منمّق على نحو مفرط. لقد أحببته، وأنا معجب به، وهو رجل لامع، الى آخره. ولكني، ربما، أجد حالة التعقيد هذه أكثر تعقيداً مما يتوجب أن تكون عليه.

| **أما زلت تعتقد أنه كاتب مقالات أكثر منه فيلسوفاً؟**

|| دونما ريب، ولكني أقصد المديح هنا. نيتشه كان كاتب مقالات، والأمر يعتمد على ما يقصده المرء من كلمة «فيلسوف». لنقل أن تعريفي للفيلسوف يتضمن شخصاً مثل هيغل، الذي لا أحبه ولم يسبق لي أن شعرت بالارتياح مع التراث الهيغلي. غرامشي كان كاتب مقالات، وكذلك [تيودور] أدورنو. وهكذا، فإنني أفضّل كاتب المقالات، وأنظر الى نفسي ككاتب مقالات. ولكن مايقلقني في دريدا هو طابع علاقته بعصره، الأمر الذي كان إشكالياً للغاية في نظري.

| **كتابك الأول «جوزيف كونراد ورواية السيرة الذاتية»، الذي صدر عام ١٩٦٦، وكان في صيغته الأصلية أطروحتك للدكتوراه في هارفارد، كان أول دراسة تتناول العلاقة بين مراسلات كونراد الخاصة ورواياته القصيرة. وأنت في الكتاب تركّز على نقاط ستصبح موضوعات أساسية في نقدك اللاحق للرواية: الهوية، الذات، فينومينولوجيا الوجود، التوترات الديناميكية بين الأمم والكيانات الفردية، النزعة الأوروبية، «الأدبي» في امتداده في المجتمع والتاريخ، الى آخره. هل كان الكتاب خطوة أساسية نحو نظام منهجي في القراءة الطباقية؟**

|| هذا الكتاب، وكتاب «البدايات: القصد والمنهج»، كانا هامّين بمعنى تجريب الصواب والخطأ. لقد كنت بطريقة ما أحاول العثور على أرض مشتركة بين المشكلات الأعمق في التجربة المعاشة، وهي في حالة كونراد مشكلة الهوية، أو بالأحرى غياب الهوية أو انخلاع الهوية المنكسرة، ومشكلة اللغة، والاستمرار. ولقد ركّزت على الروايات القصيرة، لأنني أحسست انها الموقع الذي تبدّى فيه حرص كونراد على تطوير الروايات القصيرة الى روايات طويلة،

أو على الذهاب من الشكل القصير الى الشكل الكبير، الأمر الذي كان مشكلة على الدوام.

وهكذا تناولت جميع هذه الجوانب الإشكالية عند كونراد، وحاولت وضعها في سياق موضوعي نسبياً عند القارىء: حياة كونراد، مساره، نجاحه، فشله، ناشروه، أصدقاؤه، الإبحار، بولونيا ... وبدأت أطّور منهجاً لتناول المسألتين معاً، على نحو طباقي. وأعتقد انني نجحت، بطريقة متواضعة. ولكني هنا اعتمدت كثيراً على الفلسفة الوجودية، وفينومينولوجيا ميرلو ـ بونتي، وعلى هايدغر كما ذكرت.

في «البدايات» كنت، كما هو واضح، أحاول تكوين سبيل جديد لنفسي، واعتقدت أن

التشديد الرئيسي يقع على فيكو، لأنه كان أول من أوضح ان البدايات لا تُكتَشف، بل تُصنَع وتُخلَق وتُصاغ. أقصد القول انني، وأنا في مطلع الثلاثينيات من عمري، كنت قد أكملت الأشياء التقليدية، ووضعت كتاباً وبعض المقالات، والمطلوب الآن أن يكون لي اسم بطريقة ما. ولقد استغرق ذلك زمناً طويلاً. بدأ في عام ١٩٦٧، وانقطع بفعل الحرب، ثم أحسست أن الضرورة تقتضي الاهتمام بمنهج ما في خلق أي مشروع. اختيار المنهج كان شكلاً من أشكال البداية، لكن المركزي فيه بالطبع كان مشكلة القصّ أو النص السردي. من أين يبدأ المرء؟ إلى أين يذهب المرء؟ القصّ السردي لا بصفته مسألة معطاة، بل كشكل من التحرّش، وكيف يُقحَم على احساس المرء بنفسه، الى ما هنالك.

ثم جاء بعد ذلك سؤال برمّته حول نقد مطابق لتلك الفكرة، وتكثّف الأمر منذ اهتمامي بالبنيوية و ميشيل فوكو، ومدى ملاءمتها. لقد اعتبرت ان الكتابين تجريبيان أسفرا عن نتائج غنيّة للغاية. وحدث انهما تضافرا تماماً مع حرب ١٩٦٧ وعودتي الى العالم العربي. لقد ذهبت الى عمّان في عام ١٩٦٩، وكنت فيها عام ١٩٧٠ خلال أحداث أيلول الأسود، ثم بدأت أنخرط في الحركة الفلسطينية. وفي العام ذاته تزوجت من امرأة لبنانية، هي مريم، وخلال سنتي ١٩٧٢-١٩٧٣ أنهيت «البدايات» في بيروت، حيث قضيت السنة الأكاديمية متفرغاً. وهناك بدأت أدرس اللغة العربية، إذ لم يسبق لي أن قمت بذلك على نحو جدّي في المدرسة، وكنت قد انصرفت عن دراسة العربية منذ سن الخامسة عشرة. تلقيت دروساً يومية على يد أنيس فريحة، وقرأت معه العديد من النصوص الحديثة والكلاسيكية: طه حسين، توفيق الحكيم، نجيب محفوظ. ثم كنّا نعود الى التراث، لنقرأ الغزالي وابن خلدون، وكانا بين اكتشافاتي الفكرية الكبرى في تلك الفترة، فضلاً عن العديد من النصوص التاريخية والشعرية.

ذلك، كما اعتقد، قادني الى مسألة الاستشراق. ولقد خطرت لي الفكرة حين عدت الى هارفارد كأستاذ زائر في عام١٩٧٤. تلك كانت فترة حرب ١٩٧٣، وبدأت أرى كيف يمكن ربط الأحداث المسرودة بالتمثيلات الشعبية، وكانت الأحداث المسرودة هي الشيء الرئيسي، وبعدها تأتي مشكلة التمثيل كمسألة تالية. وهكذا بدأت الاهتمام بما سيتحوّل فيما بعد الى كتاب «الاستشراق».

| قبل مناقشة كتاب «الاستشراق» توجد نقطة ذات صلة به. في معظم الكتابات التي تدور حول الإسلام أو الشرق عموماً، ينصبّ التركيز على ما يمكن وصفه بمراكز العمران، وعلى المراجع والنصوص. أما المجتمع والحياة اليومية، والتراث الشفهي والثقافة الشفهية، فهي شبه غائبة. كيف تفسّر هذه الظاهرة؟

|| في مطلع الثمانينيات فقط، اكتشفت مدرسة من المؤرّخين الهنود تدعى «دراسات التابع»، يرتكز عملها بأسره على المصادر غير المكتوبة. انها مدرسة في الدراسة التاريخية تقول بأن تاريخ الهند حتى ذلك العهد هو التاريخ الذي كتبته النخبة القومية تحت تأثير البريطانيين. أما ما أثار اهتمامهم فهو تاريخ الهند، كما يُرى من خلال صراع فقراء المدن وجماهير الأرياف التي لا تمتلك أية نصوص.

وحتى أوان ذلك الاكتشاف، لم أكن قد أدركت وجود تواريخ أخرى، شعبية وغير مكتوبة،

يمكن ابتكار منهج كامل خاص بها، مثلما يفعل المؤرخون الهنود. ولكنني لم أكتشف الجهد ذاته في العالم العربي. لست معنياً بالفولكلور والطقوس الشعبية، إذ انني ابن مدينة أساساً. ولكنني معني بوجود أدب آخر عابر لما هو مدوّن، وهو ما لم تركّز عليه كمجموعة أية مدرسة من مدارس المؤرخين العرب. ولابدّ من القيام بالعمل في إطار مجموعة.

لقد ظلت الهند مستعمرة بريطانية طيلة ٤٠٠ عام، وكان التعليم هناك خاضعاً للهيمنة البريطانية. ومع ذلك فان عدداً لا بأس به من المثقفين الهنود تمكنوا، اثر الاستقلال في عام ١٩٣٧، من استثمار ما تعلّموه على يد البريطانيين، وتفرّعوا عنه لدراسة ماركس وغرامشي وبارت وسواهم، واستخدموا هذا المزيج الجديد من المقاربات لتكوين مقاربة أصيلة تماماً، وقاموا بتطبيقها على تاريخهم الخاص.

ويساورني الانطباع بأننا في العالم العربي نقوم بالنسخ المباشر. ما إن يقرأ الواحد كتاباً من تأليف فوكو أو غرامشي، حتى يرغب في التحوّل الى «غرامشوي» أو «فوكويّ». لا توجد محاولة لتحويل تلك الأفكار الى شيء ذي صلة بالعالم العربي. نحن لا نزال تحت تأثير الغرب، من موقع اعتبرته على الدوام دونيّاً وتَتَلمُذياً. تأمّل العدد الكبير من الأفراد في شمال أفريقيا، في المستعمرات الفرنسية السابقة، ممن يكتبون وكأنهم تلامذة فوكو أو دريدا أو تودوروف. انها نوع من فانتازيا التكرار التي أجدها مضحكة في معظم الحالات. والقسط الأعظم منها راجع في نظري، وهذا مجرد انطباع، الى فهم ناقص لحقيقة الغرب.

انهم يركزون على جانب واحد فقط. على سبيل المثال، يبدأ أحدهم بدراسة فرنسا دون أن يفقه شيئاً عن العالم الأنغلو ـ سكسوني. أنت لا تستطيع دراسة الغرب هكذا، واعتقد أنك لا تستطيع القيام بذلك دون معرفة الكثير عن الولايات المتحدة أساساً، لأنها صاحبة التأثير الأعظم، ليس على العالم الغربي فحسب، بل على العالم الحاضر بأسره. لا توجد كليّة واحدة في أية جامعة عربية تتخصص في الدراسات الأمريكية. أمر مدهش! توجد جامعتان أمريكيتان كبيرتان، وربما أساسيتان، في العالم العربي: واحدة في لبنان والأخرى في القاهرة. ولكن لم يسبق لهاتين الجامعتين أن درّستا أمريكا. هذه ليست اشارة ضدهم بل ضدنا نحن، لأننا لم نطلب أن تضمّ جامعاتنا كلّيات تتخصص بالدراسات الأمريكية، وتدرّس أمريكا على نحو جدّي وعلمي، بالإضافة الى تدريس ما تبقّى من عالم الغرب. لدينا واحد من اثنين: إمّا شعارات عريضة حول الغرب (استعمار، امبريالية...)، أو مدارس صغيرة من المقلّدين (الهيغليين، الماركسيين، الدريدائيين ...) الذين لا يتقنون اللغة نفسها. على سبيل المثال، غرامشي مترجَم الى العربية عن الإنكليزية وليس الإيطالية، ولوكاش مترجم عن الفرنسية وليس الألمانية، وماركس عن الإنكليزية. هذه مسألة إشكالية للغاية.

ولهذا، اعتقد أننا لم ننل قسطنا بعد من سيرورة التنوير والتحرر، بالمعنى الفكري. وأعتقد أن اللوم يقع على المثقفين، إذ ليس بوسعنا أن ننحي باللائمة على الامبريالية أو الصهيونية.

| في كتاب «الاستشراق» حدثت نقلة راديكالية في اهتمامك الطاغي بالقوّة السياسية بوصفها خطاباً، وجادلت بأن الاستشراق كحركة ارتجاعية ايديولوجية ومنهجية، هو أداة في انتاج الهوية الغربية، فضلاً عن الهوية (المتَخيَّلة) الشرقية ، وفي تقوية الإرادة الغربية لفرض الهيمنة

على الشرق. كيف بدأت تلك النقلة للمرّة الأولى؟

|| كما أسلفت، اعتقد أن الأمر بدأ مع حرب ١٩٧٣، بوصفها الحدث الأكثر راهنية، لأنني رأيت أن ما يجري على الأرض في الشرق الأوسط، بالإضافة الى ما اكتسبته عبر تجربتي الشخصية، لم يكن يتوافق أبداً مع ما يُكتب في وسائل الإعلام الأمريكية على سبيل المثال. ثم أخذت أتصوّر الفكرة القائلة بأن ما يراه المرء ويقرأه في الغرب، كان جزءاً من نظام تمثيل لم تتمّ بعد دراسة تاريخه ونطاقه على نحو منهجي ومعمّق. وهكذا شرعت في القيام بذلك، وبدأت العمل في شتاء ١٩٧٤ أثناء قيامي بتصحيح مسودات كتاب «البدايات». وكنت آنذاك في هارفارد.

ثم تطوّر المشروع بما يكفي خلال الأشهر التسعة اللاحقة. كنت منهمكاً للغاية، إذ ولدت طفلتي، وكان برنامجي التدريسي حافلاً. في الجزء الأخير من عام ١٩٧٤ وضعت مشروع الكتاب، وكنت أحاول اقناع الناشرين بقبوله، وأذكر أن الاهتمام كان محدوداً في بادىء الأمر. ولكن أفضل ما حدث لي آنذاك كان حصولي، في كانون الثاني (يناير) أو شباط (فبراير) من عام ١٩٧٥، على منحة تمكنني من قضاء سنة ١٩٧٥ ـ ١٩٧٦ بأسرها في كاليفورنيا، للعمل على الكتاب.

وهكذا، ذهبنا الى كاليفورنيا، وقضيت ما أستطيع أن أعتبره أخصب أعوام حياتي من الناحية الفكرية. كنت متحرراً تماماً من واجبات التدريس (وكنت آنذاك في برنستون، «مركز دراسة علم السلوك»). لم يكن لديّ هاتف، وتوفّر لي الكثير من العون في مجال السكرتاريا وخدمات البحث، فصرفت العام بأسره وأنا أقرأ فقط ... أي شيء له علاقة بهذا الهدف الذي اسمه «الشرق». وحين كنت في كاليفورنيا، مع زوجتي وطفليّ الصغيرين، اندلعت الحرب الأهلية في لبنان. ولقد أحسست أن ثمة سيرورة تاريخية تتنامى، هي التي أكتب عنها. وفي الشرق الأوسط ذاته كانت الحرب الأهلية العربية قد بدأت تدمّر العالم العربي كما عرفناه. والصفحة الأولى من كتاب «الاستشراق» تبدأ بصحفي فرنسي [تييري دوجاردان]، ذهب الى بيروت، وكتب آسفاً (عن قلب المدينة المدمّر): «لقد بدا وكأنه انتمى ذات يوم الى شرق شاتوبريان ونيرفال».

وإذ مضيت قدُماً في العمل، توجّب عليّ أن أبتكر بداية، وقصداً، ومنهجاً لما أقوم بكتابته. وكنت أحاول التوصّل الى نتيجة تسمح بتحرير نظام التمثيل بأسره. ولا أدري إذا كنت قد نجحت أم لا، ولكن الفكرة دارت حول استبدال نظام الهيمنة وإساءة التمثيل الذي يحمل اسم الاستشراق، بفضاء يسمح لنا كشعب أن نكتب تاريخنا الخاص. لكن كتابة ذلك التاريخ لم تحدث في واقع الأمر.

| هل يوجد تعريف عريض لـ «الغرب» ؟ وماذا عن مختلف التمايزات الثقافية والتاريخية أو الاقتصادية؟ أين تضع اليابان، على سبيل المثال، في ذلك التعريف؟

|| يوجد أكثر من «غرب» واحد، ولم يسبق لي أن آمنت بأن الغرب أحادي أو متماثل. أقصد القول: انني أتفق معك حول وجود نوع من التجانس الأوروبي الثقافي الذي بوسعنا اكتشافه. ذلك يتضمن أمريكا أيضاً، خصوصاً حين نتابع الجدالات الراهنة حول التعدد الثقافي، حين يقول خصوم هذا التعدد بأن أمريكا جزء من التراث الغربي، التراث اليهودي – المسيحي. الأهم في هذه النقاشات، التي أحاول أن أكون دقيقاً بصددها، أنها جميعاً انشاءات وشهادات تَنازُع و

تمثيلات. انها لا توجد بحد ذاتها.

في المقابل، دعنا نتفحص «الإسلام». الإسلام هو موقع لتنازع تأويلي يتاح بموجبه للناس أن يقولوا : «هذا هو الإسلام»، نظراً لعدم توفّر تعريف له. كان هذا بالضبط ما لفت انتباهي في نهاية الأمر: ديناميات المسألة برمّتها. ذلك لأنك اذا اعتقدت أن التراثات ثابتة جوهرياً، والهويّات متشكلة وستبقى على حالها، فإن التاريخ عندها سينعدم. وعندها لا يكون بوسعك أن تكتب التاريخ، أو تفكّر بالتاريخ أو النظرية أو أي شيء آخر يتدخّل في التاريخ. ولسوف يصبح عندها مجرد سجلّ وقائعي لما جرى ويجري. ولكني أرى أن المؤرخ، أو المحلل أو أي صفة يمتلكها شخص مثلي (إذ لا أعرف من أنا بهذا الصدد)، هو جزء جوهري من هذا التنازع. بهذا المعنى يقوم المرء بالتمايزات التي ذكرتها : هنالك الغرب، والفكرة الثقافية عن الغرب، والجبروت الاقتصادي للغرب، وسوى ذلك. لكن هذه التمايزات لا تستنفذ كل ما يتواجد داخل النظام. ثمة على الدوام حالات مقاومة واستثناءات، والأمر يعتمد بالتالي على ما تحاول تسجيله، أو مناقشته، أو تحليله. اذا كان الأمر يتصل بالحديث عن النظام العام، كما يحدث غالباً في العالم العربي، فأنت في هذه الحالة عبد رقيق للغرب، لذلك الغرب بعينه، ببساطة. أما إذا قلت : «حسناً، الغرب شيء مؤقت. فلنحاول تفكيكه والعثور على طرق للتمييز بين شخصيته الأحادية الجامدة وشخصيته المتعددة، بين صفاته المؤكِّدة وتلك النافية»، فهذه عندها مهمة جديرة بالانتباه. ولقد قمت بذلك على الدوام.

وهكذا، فإن المرء يقوم من جهة بنقد المهيمِن، الرسمي، الجامد العقائدي؛ ومن جهة أخرى، يقوم بإحياء، والتحوّل الى جزء من، المتعدد، المعارِض، المنشق، و ـ قبل كل شيء ـ المؤقت من جوانب الغرب.

| إحدى الحجج الرئيسية ضد كتاب «الاستشراق» دارت حول إهمالك للإسهام الألماني، المختلف بهذا القدر أو ذاك، في الدراسات الاستشراقية. منظور نقدي آخر أعرض جاء من ألبير حوراني، ومكسيم رودنسون. كيف ترد على النقطتين؟

|| لقد أوضحت بجلاء تام أن ما أدرسه هو الاستشراق، مأخوذاً ليس من وجهة نظر كلّ ما كُتب عن الشرق، بل فقط من وجهة نظر القوى التي كانت لها مصالح استعمارية في الشرق الأوسط : فرنسا، وبريطانيا، ثم الولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية. بوسع الناس أن يقرأوا الاستشراق الألماني كما يحلو لهم. ولكن وجهة نظري أنا بالذات لم تنصبّ على إبستمولوجيا جميع الدراسات الشرقية، بل على تلك التي ارتبطت بمشروع إمبريالي تحديداً. وغباء أولئك الذين لا يكفّون عن تكرار هذا النقد غير الوارد، إذا كان لنا أن نعتبره نقداً، يجعلني أعتقد أن هدفهم ينحصر في تبيان ذكائهم، وانهم يعرفون بوجود بعض الكتب الألمانية حول الشرق. ولكني أرغب في سماع من يأتي بينهم ويخبرني عن النقطة التي تشكّل إسهاماً ألمانياً في موضوعي أنا، أكثر من القول بوجود بعض الألمان الذين كتبوا عن الشرق الأوسط.

وانني، بطبيعة الحال، أرحّب بأي نقد حقيقي ومتماسك، ولكن أمثال حوراني و رودنسون، اللذين أحترمهما على قدم المساواة، لم يفهما قطّ الحجة الجوهرية المتمثلة في الرابطة بين المعرفة والسلطة. كلاهما، بالطبع، يتحدث كمستشرق له مصلحة في الدفاع عما أنجز. أنا لا ألومهما،

وأتفهم موقفهما. ولكنهما، ببساطة، يناقشان شيئاً لا صلة له بما كتبته. الأكاديميون الجامدون الذين كتبوا عن الشرق الأوسط، بما في ذلك [لويس] ماسينيون و [سير هاملتون] جيب اللذان أحترمهما، وبما في ذلك العديدان ممن لا أحترمهم، لا يزالون الجزء الغالب المسيطر في ميدان الاستشراق حتى الآن.

دعنا نأخذ المرحوم ألبير حوراني على سبيل المثال. ان رأيه في قضايا الشرق الأوسط ينهض على سياسة الأعيان، وعلى سياسة ناجمة عن نوع محدد من العلاقة المتبادلة بين النُخَب القومية والقوى الامبريالية. ولقد كان الرجل نفسه جزءاً، بمعنى ما، من ذلك التفاعل. وان له مصلحة في ذلك الخط الذي حدث أنه ليس خط تفكيري.

وهكذا أقبل النقد، ولكني أعتقد أنه لا يزال قائماً على سوء فهم، أو فهم ناقص، لما أقوله. وملاحظات رودنسون فاضحة، ولكن عجزه - وهو الستاليني السابق - عن فهم طبيعة الموقف النقدي لا يدهشني البتة. انه ليس ناقداً: لا يفهم النقد، وهو فيلولوجي كلاسيكي وجامع آثار غابرة.

| في مقالتك الشهيرة «إعادة النظر في الاستشراق» تناقش سلسلة المشكلات الأكثر إثارة للأهمية والتحدي، وهي تلك المتعلقة بالنزعة التاريخانية الغربية في إرث أمثال: فيكو وهيغل وماركس. هل تعتقد ان جهودك أنت بالذات، وجهود اسماء مثل: هايدن وايت، وريشارد أومان، وريشارد بوارييه، وفريدريك جيمسون، وإقبال أحمد، وماساو ميوشي تستطيع كسر حلقة الهيمنة الناجمة عن النزعة التاريخانية الأوروبية؟ وهل تشكّل هذه الجهود بديلاً عن الاستشراق كمؤسسة؟

|| أعتقد ذلك، وأتفق معك تماماً. ولكن المشكلة أن أحداً ممن ذكرتهم لا يهتم بالاستشراق كفكرة. هايدن وايت، على سبيل المثال، كتب حول ما فوق التاريخ وأشياء أخرى هامة في حقل نظري بالكامل. ما نحتاج إليه هو محاولة لأخذ الاجراءات النظرية التي قدّمها هؤلاء الذين تذكرهم، ثم تطبيقها في موقع آخر غير النظرية والنتاج الأدبي الأوروبي. ماساو ميوشي، في كتابه «بعيداً عن المركز»، حاول ذلك. هذه جهود نادرة.

ولكني أعتقد اننا بحاجة الى القيام بالمزيد في منطقتنا نحن، حيث بوسع هذا النوع من النقد أن يبدأ في الاشتغال، ليس على المستوى الفكري فحسب، بل على المستوى السياسي أيضاً. فوق ذلك، إلى أي حدّ ترى أن أعمال هؤلاء معروفة في الجزء الذي نشغله من العالم ؟ ثمة قدر معيّن من الإقليمية، وسأعطيك مثالاً عليه. العديد من المثقفين العرب يأتون الى أمريكا لكي يدرسوا، ويكتبوا عن، الشرق الأوسط ... في أمريكا! انهم لا يبدون اهتماماً بما يجري حولهم من أشياء أخرى. أنت، مثلاً، بين نفر قليل يعرف ما يجري خارج حقل الثقافة والأدب العربيين، في حين أن معظم المثقفين الذين تعرفهم وأعرفهم لا يهتمون إلا بهذا الحقل

حصراً. صادق [جلال] العظم، الذي يفتَرض أنه «ناقد» كبير، قضى ثلاث سنوات في أمريكا، وجلّ ما فعله هو تدريس الشرق الأوسط الى صغار أمريكا. ذلك نوع من الإقليمية، النرجسية التي تدعو الى الأسى عند جزء من المثقفين العرب.

أنور عبد الملك حقّق، الى حدّ ما، درجة معقولة من الإحاطة بالموضوعات الغربية مع الحفاظ على بؤرة تركيز عربية. ولكنه توقف وعاد الى الاهتمام بشؤون الشرق الأوسط وحدها. لدينا

مشكلة هنا، حيث نركّز دائرة الاهتمام على أنفسنا فقط. لماذا لا تكون لدينا إسهامات عربية معاصرة أكثر أهمية في دراسة فرنسا أو ألمانيا أو أمريكا؟ إذا نظرت الى واجهات المكتبات هنا في باريس، ستجد أن العرب أسرى حالة من الـ «غيتو»، لأنهم يكتبون عن العالم العربي بالفرنسية، ويُنظر إليهم كمخبرين محليين.

العديد من المثقفين العرب الشباب يأتون الى الولايات المتحدة من لبنان، على سبيل المثال، ليكتبوا أطروحة عن لبنان. وأسألهم: «لماذا لا تكتبون عن أمريكا؟ لستم هنا لكي تكتبوا عن أنفسكم. تستطيعون الكتابة عن لبنان في لبنان. هنا يتوجب عليكم أن تكتبوا عن، وأن تشاركوا في، الجدالات الدائرة حول أمريكا في أمريكا».

| لدينا اليوم حالة فاضحة، بل ومفجعة، هي أمثال: إرنست غلنر من أنثروبولوجيين وعلماء اجتماع وسياسة، ممن يكتبون بشكل مكثّف عن العالم العربي دون إتقان، أو حتى معرفة، اللغة العربية. ألا توافق على أن هؤلاء أشدّ سوءاً من «جامعي الآثار الغابرة» في الاستشراق التقليدي؟

|| أنت على حق تماماً، خصوصاً في حالة الصحفيين. في صحيفة «نيويورك تايمز» مثلاً، توجد صحافية اسمها جوديث ميللر. منذ أكثر من عقدين، وهي تكتب عن الإسلام والعالم العربي، وهي لا تفقه ـ كما اعترفت بنفسها ـ كلمة واحدة من الفصحى. ولكنها تعدّ «خبيرة» في شؤون الإسلام والعالم العربي والشرق الأوسط.

حالة غيلنر مثال ساطع: أنثروبولوجي لا يعرف كلمة عربية واحدة، ولكنه يكتب عن العرب بسطوة، وبدرجة فاضحة من التعميم، ويُعتبر «سلطة» أنثروبولوجية في شؤون المغرب ... ولا أحد يتحدّاه! ذلك أمر شائع للغاية، وأنا أتفق معك. انهم أسوأ من جامعي الآثار من أبناء الجيل السابق. ذلك هو السبب في انني أكنّ الكثير من الاحترام لأشخاص مثل ماسينيون، الذي كان رجلاً واسع العلم. لقد أتقن ليس العربية وحدها، بل الفارسية ولغات شرقية أخرى، وعاش هناك، وكانت السيرورة بالنسبة إليه مسألة تعامل مع تراث حيّ.

سأعطيك مثالاً ثالثاً. لقد قضى ولدي أربع سنوات في دراسة اللغة العربية في برنستون، وفي سنتيه الأخيرتين حظي بأستاذ ممتاز كان ناقداً كبيراً ومثقفاً أصيلاً. وحين كان ولدي يحادثه بالعربية عن المعرّي أو المتنبي، كان الأستاذ يردّ بالانكليزية. اللغة العربية عنده كانت أشبه باللاتينية أو السنسكريتية، لغة ميتة، لغة الماضي. وغياب الناطقين الأصليين بالعربية، مثل الغياب الفكري العربي، بالغ الأثر في هذه المسألة. انه أمر متناقض.

| في مقالتك «العالم، النص، والناقد»، والتي باتت كلاسيكية الآن، ناقشت ظاهرة «مدرسة مرموقة معقدة ونبوئية على نحو مفاجيء، ضمّت النُحاة الفلاسفة المسلمين، والذين استبَقت خلافاتهم جدالات القرن العشرين بين النُحاة البنيويين والتوليديين، وبين الوصفيين والسلوكيين». وكنت تعني المدرسة الظاهرية التي ضمّت ابن حزم، وابن جنّي، وابن مضاء القرطبي، مقابل المدرسة الباطنية التي مثّلها آخرون. أما تزال قادراً على متابعة هذا التراث؟

|| هذا كان تأثير أنيس فريحة، الذي كان متخصصاً في فقه اللغة أساساً. لقد عرّفني على النحو الأندلسي، فأصبحت شديد الاهتمام بتاريخ الفكر اللساني العربي والنزاعات التأويلية.

ولقد كنت أرغب في متابعة المسألة، ولكن ضغط الزمن كان شديد الوطأة. انها مسائل تحتاج الى نوع من الاهتمام لا أستطيع توفيره في اللحظة الراهنة.

ولكني اعتقد انها قضايا عظيمة الأهمية، خصوصاً من حيث كونها وسيلة للتأثير في الدراسات الراهنة الجارية في حقول البلاغة ونظريات التأويل، والتي تتمّ في الغرب دونما إشارة الى هذا التراث العربي البالغ الغنى.

| هاجم إرنست غلنر كتابك «الثقافة والامبريالية»، ١٩٩٣، ومراجعته المنشورة في ملحق التايمز الأدبي استهدفت ما أسماه «غول الاستشراق»، وحفلت بأخطاء الوقائع وإساءة التمثيل. كيف تعلّق على موقفه؟

|| لا أعتقد أن ما كتبه كان نقداً للكتاب. لقد كان هجوماً على ما أمثّله أنا، في نظره هو. لقد كنت أمثّل شخصاً لا يبدي أي اهتمام بعمله الذي أجده سطحياً، مفتعلاً، فارغاً، ومعقداً دونما حاجة. ولقد حاول إدخال نفسه في الصورة بوصفه الرجل الممثل لليمين، عن طريق مهاجمتي شخصياً. واضح انه لم يقرأ الكتاب، لأنني في الأجزاء المخصصة للجزائر، أثير نقاشاً مطوّلاً، وأعتمدُ على مصادر عديدة عربية وفرنسية. انه لا يذكرها نهائياً، وليس لديه ما يقوله عن [ألبير] كامو. محاولته انحصرت في حشر نظريته هو حول سلسلة كتّاب فرنسيين، لأنه عاجز عن القراءة باللغة العربية. ولقد أراد البرهنة على أن وجهة نظري حول الإمبريالية كانت في جوهرها مسألة «موضة» رائجة، ونظرة عالمثالثية الى الموضوع، وهذا ليس صحيحاً البتة، لأن كتابي يقوم بنقد ذلك كله.

لذلك، أعتقد أن المسألة كانت استعراضاً من جانب غلنر للمزاج، والحسد التافه. لقد أطلق عليّ سهامه، وحاول التقليل من قيمة الكتاب لكي يشدد على حضوره الفارغ. والذين كتبوا في الرد عليه، بدءاً من إقبال أحمد وانتهاء بي، برهنوا على انه رجل سخيف، لا يحمل أية وجهة نظر جديرة بالمناقشة في سياق موضوعي أنا. وسأروي لك شيئاً لم يظهره السجال على صفحات ملحق التايمز الادبي، وهو انه بعث لي بعد ذلك برسالة شخصية يقول فيها: اننا، هو وأنا، سنتواجد في مؤتمر اليونسكو عن السلام بين العرب واليهود في غرناطة (والذي حضره عرفات وبيريز وتغيبت عنه)، وانه يتمنى ان نكون ودّيين، وأن لا نذهب بعيداً في خلافاتنا، وأن نلتقي في أجواء من الروح الاحتفالية. ولقد رددت عليه ما معناه: «رسالتك قطعة جبانة رعديدة. لتكن على ثقة انني ـ حيثما التقيت بك ـ سأواصل خلافاتي معك بأقصى ما أملك من علانية وشدّة».

انني لا أحترمه، وأعتقد انه استعماري جديد، يحاول تأكيد تفوّق الأوروبي على ابن البلد. ولقد أزعجني أن الصحف العربية، وبينها «الحياة»، كتبت عن كتابي، وذكرت غلنر وملحق التايمز الادبي دونما إشارة الى حقيقة أن هذه المطبوعة جزء من امبراطورية [روبرت] مردوك الصحفية، وانها في هيئة تحريرها الراهنة ذات اتجاه يميني، وناطقة باسم الاتجاه المحافظ ـ الجديد، وتستخدم ايديولوجياً للهجوم على امثالي. لقد خيّل للبعض ان السجال يدور بين باحثَين، وهذا ليس صحيحاً على الاطلاق. لقد كان هجوماً من قبل مؤسسة يمينية على شخوص اليسار من

أمثالي. والأمر لا يتصل بخصائص عملي أو بمحتواه.

| في الكتاب ذاته، قمت بقراءة الرواية الفرنسية (أندريه جيد، ألبير كامو، أندريه مالرو) على خلفية الاستعمار الفرنسي لشمال افريقيا من جهة، وشعر المقاومة عند الأمير عبد القادر من جهة ثانية. أتعتقد أن هذه القراءة الطباقية هي نوع من البديل عن القراءة الاستشراقية؟

|| بالتأكيد. لقد كانت فكرتي أن أكتب عن النص الفرنسي أو الأوروبي، لا كموضوع يستمد امتيازه من أصل إبستمولوجي أو جغرافي، بل الكتابة عنه كواحد من جملة نصوص متنازعة ضمن مواجهة أعرض، حيث يُنظَر الى ابن البلد والغريب كنموذجين متساويين يردّ واحدهما على الآخر. وأنا هنا لا أبدي تفضيلاً للغريب أو لابن البلد، بل أحاول القول اننا لا نستطيع فهم الإمبريالية دون النظر الى جهود هذين النمطين في علاقتهما ببعضهما البعض، ودون فهم انعدام التكافؤ النسبي في مقدار القوّة بينهما (وهي حالة انعدام التكافؤ التي صحّحتها حرب التحرير واستقلال الجزائر في عام ١٩٦٢).

وأعتقد ان هذا بالضبط ما تفتقر اليه، بجلاء صارخ، الدراسات الادبية الاقليمية. التركيز يجري على أمريكا أو فرنسا أو إنكلترا، دون انتباه الى حضور الآخر المغيّب بسبب الغياب أو الإلغاء أو الإغفال المتعمّد. والطريقة التي تعنيني، وهي ما أسمّيه القراءة الطباقية، تحاول تحقيق قدر من إبراز ذلك التغييب.

| خلال ندوة مجلة «سلمغندي» حول المثقف والسلطة، ١٩٨٦، اختلفت مع كونور كروز أوبرين، حول المحتوى الاستعماري في رواية كونراد «قلب الظلام». ولكنه نفسه كان سبّاقاً الى القيام بتعرية بارعة وقاسية للروابط بين روايات ألبير كامو والاستعمار الفرنسي. أوبرين، أيضاً، هو الرجل الذي ساند سياسات إسرائيل فى الاحتلال والغزو. كيف ترى هذا الطراز المتناقض من المثقفين الحديثين؟

|| كروز أوبرين يثير اهتمامي، والسبب على وجه الدقة، هو ان صلاته السياسية صريحة واضحة. بمعنى آخر، حين كتب عن كامو في عام ١٩٦٩ كان ينطلق من موقف معاد للإمبريالية وكمواطن إيرلندي. وحين ازداد انغماساً في تأييد السياسات الاسرائيلية بعد غزو ١٩٨٢ كان انتماؤه قد تبدّل.

ولهذا، وجدت أن الجدال الذي تشير اليه كان مفيداً له، ومفيداً لي، لأنه مكّننا من تأطير جداول اهتماماتنا وانتساباتنا السياسية، بطريقة يصعب القيام بها مع معظم المثقفين الذين يزعمون تحررهم من أي انتماء سياسي، وانهم محايدون وموضوعيون. وفي الوقت الذي أختلف فيه تماماً مع أوبرين، فإنني أشعر بالأسى لانحداره من رجل وضع ذلك الكتاب عن كامو، وانخرط في التزام مثير في كاتانغا والكونغو، الى رجل مدافع بلا هوادة عن اليمين المحافظ الجديد، أو اليمين الأصولي أساساً.

ورغم ذلك، فإنني أصفّق لاستعداد الرجل لقول الحقيقة عن دواخل نفسه. انه لا يخفي موقفه، في حين يدّعي معظم المثقفين أنهم خبراء فقط وليست لديهم أية انتماءات. وهذه كذبة.

| أنت تمتدح كثيراً عمل ماركسيين من أمثال: لوكاش وغرامشي وأدورنو ورايموند وليامز. وذات مرّة، قلت: «لقد تأثرت بالماركسيين أكثر مما تأثرت بالماركسية أو أية نزعة مكرّسة». كيف ترى الماركسية اليوم؟

|| الفقرة التي تقتبسها، صدرت عنّي في طور كان يضفي بعض المعنى على اليسار الماركسي الذي أقمت معه صلات طويلة، كشخص متأثر، لا كعضو منتسب لأي حزب. منذئذ، في أمريكا أساساً، وفي أمكنة أخرى من العالم العربي، اختفى اليسار الماركسي. وانني اليوم أجد نفسي في وضع غريب أحاول فيه إعادة طرح مسألة الماركسية، كشيء يمكن إحياؤه على نحو انتقائي بهدف ادخاله في الخطاب المعاصر، سواء في العالم العربي، أم في العالم الثالث عموماً، فضلاً عن الولايات المتحدة بطبيعة الحال.

هنا أشعر أن الماركسيين، من النوع الذي اقترنت به، قد تخلّوا عن الماركسية هم أنفسهم، فباتوا مابعد ـ ماركسيين ومحافظين جداً واستهلاكيين أو تحريفيين، الى آخره. وهكذا فإن المسألة عندي هي نفخ الحياة في خطاب معارض هام، يقع على عاتقه اليوم واجب العثور على بدائل للايديولوجيا الماركسية، وللوضعية الجديدة كما يمثلها أشخاص من أمثال [ريشارد] رورتي، وللنظرة القَدَرية التأملية للعالم، والتي تكتسح العديد من المثقفين هذه الأيام.

ثمة حاجة ماسة لإحياء الماركسية كمسألة سياسية وأكاديمية ذات صلاحية في الأزمة الراهنة التي تعصف بالتربية والبيئة والقومية والدين وسواها من المسائل. هذا تحدّ رئيسي كما أعتقد، وهو عندي سؤال مفتوح حول ما إذا كان من الممكن القيام به أم لا. وأجد نفسي معنياً بالسؤال على نحو جدّي، ومشدوداً للغاية الى النموذج الذي أرساه أشخاص مثل غرامشي ووليامز. السؤال أيضاً: ألا يزال هؤلاء صالحين اليوم؟ وجوابي الحدسي هو: أكثر من ذي قبل.

| كنتَ رائداً في عملية مدهشة من قراءة، وإعادة قراءة، وإعادة مَوْقعَة فرانز فانون، خصوصاً في نظريات الأدب والنقد مابعد الكولونيالي. كيف ترى صلاحية فانون في عصرنا؟

|| حسناً، أشعر ان القراءة الكبرى لعمل فانون لم تتم بعد. توجد أنماط مختلفة من تأويل فانون يجيب كلٌّ منها على اهتمامات مختلفة، ضيّقة الأفق بعض الشيء: القراءة النسوية، العالمثالثية، الماركسية، التفكيكية. لقد بدأت مقالة حول هذا الموضوع تحت عنوان «إعادة النظر في النظرية المترحّلة»، أنظر فيها الى عمل فانون «المعذبون في الأرض» من منظور لوكاشي.

ولكني اعتقد أن قراءة فانون كمفكّر متجانس لم تجر بعد. هومي بابا، قام بدراسة لافتة لكتاب «بشرة سوداء، أقنعة بيضاء»، وهو كتاب جيد للغاية، ولكنه أيضاً سوسيولوجي وسِيَري. انني اتحدث عن فانون المفكر، الرجل ذي المواهب المتعددة، والرؤى الرفيعة التي تبدأ من ميدان التحليل النفسي لكي تعبر الى الوجودي والماركسي والكولونيالي، وهذا ما يتوجب القيام به. أما صلاحيته لعصرنا فهي مدهشة، وأرى أهمية خاصة في طرح ومناقشة السؤال التالي: أيمكن لهذه القراءة أن تتيح لنا اشتقاق نظرية حول التحرّر، أم لا ؟

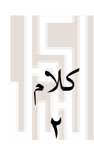
| كيف تعيد اليوم صياغة، أو إعادة صياغة عبارتك الشهيرة : «أعتقد انني شعبان في واحد.

أشعر أحياناً أن لا مقام لي في أية ثقافة» ؟ ماذا يعني المنفى بالنسبة إليك؟

|| الحقّ أنني لم أعد أشعر أنني شعبان منفصلان في واحد، بل أربعة أو خمسة ربما! كان الجواب هو حالة التعدد في الاهتمامات، ودونما نظر الى محاولة مصالحة بعضها مع البعض الآخر. لقد توقفت عن محاولة القيام بذلك، وانني أكتفي بالافتراض القائل: انني، وأي شخص آخر، هوية متناقضة وتعددية. أنا في الواقع لا أفكر كثيراً بنفسي كمقدار كمّي ثابت، بسبب مرضي جزئياً. ودون أن أتوقف حول سؤال: من أنا، أشعر بعديد من الأشياء التي أرغب في القيام بها، والعديد من الأشياء الأخرى التي لا أرغب في القيام بها. وهكذا حدّدت خياراتي، وتلك التي أستطيع القيام بها أتابعها وأنا أدرك انني أكثر من شخص واحد، أو انني على الأقل لست هوية أحادية وثابتة ومتجانسة.

وبالنسبة لي شرط النفي يعني، الحرية في اقتفاء هذه الخيارات دون أن أعبأ بالمكان. لقد زرت فلسطين مرتين، في عام ١٩٩٢ و١٩٩٣، ويوجد الآن حكم ذاتي ضئيل، لكنه لا يعنيني، ولست راغباً في العودة الى وطني كلاجىء. لعلّي أفضّل القيام بزيارات بين حين وآخر، ولكني أيضاً راغب في زيارة أمكنة مختلفة مثل: الهند وأجزاء أخرى من الشرق، وأمريكا اللاتينية، واستراليا...

لهذا تجاوزت اهتماماتي العالم العربي، وأشعر أن الأمر حرّرني أيضاً. ومع ذلك، فإنني مخلوقُ الدرب الذي سرت عليه، مخلوقُ تاريخي، واللغات والثقافات التي اشتققت نفسي منها. ولكنها لم تعد بالنسبة لي العلّة الرئيسية لوجودي. انها جزء من هذه الصورة الشاسعة التي أسميها المنفى، الذي بات عندي حقلاً كريماً، بعض الشيء، في منح الفرصة.



إدوارد سعيد
عن العالم والنص والناقد

أجري هذا الحوار مع الراحل إدوارد سعيد عام 1986، ونشره المحاوران: غاري هينتزي وآن ماكلينتوك في مجلة كريتيكال تيكست Critical Text، التي تصدر في نيويورك في العام نفسه. وقد تم نشره في كتاب «السلطة والسياسة والثقافة: حوارات مع إدوارد سعيد»، الذي حرره وقدم له غوري فيسواناثان والصادر عن دار فينتيج في شهر أيلول 2002.

في الحوار يناقش إدوارد سعيد، بصورة لافتة، بعض المصادر النظرية التي أثرت في عمله، ويشير بصورة مواربة أحيانا إلى نقده لهذه المصادر. كما يشدد على أفكاره التي بحثها في كتابه «العالم والنص والناقد» (الصادر عام 1983)، وخصوصا مفهومه للعلمانية والدنيوية. وينوه سعيد إلى كتابيه اللذين كان يعمل عليهما وصدرا فيما بعد، وهما «الثقافة والإمبريالية» (1993) و«صور المثقف» (1994).

| طلب منك مرة أن تقارن ميشيل فوكو بفرانز فانون، وكلاهما يقوم في عمله بسبر السياسات الثقافية للإقصاء والحجز والهيمنة؛ وهي أمور كثيرا ما شغلتك. وأنت عندما تناقش «الجنون والحضارة»، و«معذبو الأرض» فإنك تضفي سلطة أكبر وأهمية أعظم على نص فانون لأنه صادر من تربة الكفاح الجماعي للثورة الجزائرية، وذلك في مقابل تدخل فوكو الباهر الذي يشبه العصيان المسلح، لكنه يظل تدخلا فرديا ضمن التقليد الأكاديمي. هل يمكن أن تعلق على الحوار في عملك بين مفهوم المسافة النقدية والسياسات الثقافية الخاصة بالالتزام والتضامن التي تكن لها احتراما وإعجابا شديدين في عمل فانون؟

|| أرغب في قول شيء محدد بخصوص فوكو وفانون بداية، فمن الأشياء التي يختلف فيها الإثنان عن بعضهما البعض هي أن مسار فوكو كدارس وباحث مهتم بمواضيع سياسية ملتهبة كالمصح العقلي، والمستشفى، والسجن، والمؤسسة الأكاديمية، والجيش، إلخ، قد تحول مما يبدو

بحثا يتسم بالعصيان المسلح إلى نوع من البحث الذي يتوجه إلى معالجة مشكلة السلطة من منظور شخص يعتقد بصورة جوهرية أن هناك القليل مما يمكن فعله لمقاومة مجتمع التأديب والعقاب. هناك نوع من الطمأنينة التي تظهر في مواضع عديدة من مسار عمل فوكو: الإحساس بأن كل شيء محدد سلفا في التاريخ، أفكاره عن مفهوم العدالة، بمفهومي الخير والشر، وأن تلك المفاهيم لا تمتلك دلالة ضمنية خاصة بها لأن من يستعملها هو نفسه من يقوم بتشكيلها. في الوقت الذي يقوم عمل فانون بكليته على فكرة التحول التاريخي الحقيقي حيث يكون بمقدور الطبقات المضطهدة أن تحرر نفسها ممن يضطهدها. هذا بالفعل اختلاف حقيقي بينهما؛ إنه من بين الأشياء التي لا زلت أجدها شديدة الأهمية في عمل فانون. لم يتحدث فانون عن التحول التاريخي فقط، بل كان قادرا على تشخيص طبيعة الاضطهاد تاريخيا وسيكولوجيا وثقافيا، ومن ثمّ كان قادرا على اقتراح طرق لإزالته.

النقطة الثانية التي أود أن أوضحها هي أن فكرة التضامن المتضمنة في عمل فانون تخص التضامن مع طبقة ناهضة، مع حركة نامية لا مع تلك الطبقة أو الحركة المنجزة المستقرة. ولدي إحساس أن فانون لو عايش السنوات الأولى للدولة الجزائرية لكان موقفه سيبدو شديد التعقيد، ولا أظن أنه كان سيبقى هناك. لربما كان سيغادر إلى مكان آخر، فما حدث للكثيرين من مناضلي جبهة التحرير الوطني الجزائرية أنهم أصبحوا موظفين في جهاز الدولة الذي لم تطلع منه، بعامة، طبقة من المثقفين تحافظ على مسافة نقدية من الدولة. إن من بين الأمور المقلقة بالنسبة للتضامن هي أنك قد تصبح سجين خطابك عن التضامن والسهولة التي قد تنزلق فيها ضمن خطاب السلطة. إنه أمر لا مهرب منه. لقد جاء فانون من طبقة مناضلين أصبحوا فيما بعد منفذين لسلطة الدولة وأدوات بيدها.

في الوقت نفسه هناك شيء شديد الخطورة بشأن المسافة النقدية، وهي مسافة بالمعنى الحرفي تسمح لك أن تتلصص، من موقع الامتياز، على مفاسد وإساءات من نوع أو آخر. وأنا أفكر هنا بالمنشقين في الكتلة الشرقية، من نوع كولاكوفسكي على سبيل المثال، الذين جاؤوا إلى أمريكا وشجبوا الشيوعية في الوقت الذي كانوا يقومون بتكديس كل أنواع المكافآت الأكاديمية والاجتماعية التي تعرض عليهم من قبل معادي الشيوعية. إن ذلك يصدمني لأنه لا يمثل تلك المسافة النقدية التي نتكلم عنها. هناك أنواع أخرى يمكن أن تعثر عليها في العالم الثالث، مثل المنشقين العراقيين الذين يلجؤون إلى سوريا. إن المشكلة في مثل تلك الحالات هي أنك تسمح لنفسك أن تستعمل كهراوة من قبل دولة تحتاجك لمهاجمة دولة أخرى. إنها الظاهرة الأكثر شيوعا. ويمكن أن نستبدل الدولة بمجموعة سياسية كذلك. إن المشكلة بالنسبة لي هي المكان الذي تقوم فيه بتلك الوظيفة، وذلك يثير مسألة الجمهور وفيما إذا كان باستطاعتك فعلا مخاطبة جماهير كثيرة بطرق

تعالج المشكلات التي يواجهونها.

يمكنني أن أقول الآن: إن هناك حالات لا تقع ضمن هذه التصنيفات، والأمر يتعلق باختيار الموقف الصحيح. وبخصوصي أنا شخصيا لم أواجه مرة من المرات مشكلة التضامن بهذه الطريقة، لأن القضايا التي ارتبطت بها مثل الحركة الفلسطينية على سبيل المثال هي من النوع الخاسر. هناك حركات تحرير تنتمي إلى الخمسينات والستينات لم تنتصر بعد، ولا يبدو أن لديها الأمل في الانتصار؛ لكنني شخصيا لم أفقد الأمل بانتصارها، ولربما يكون ذلك غباء مني.

| إذن فأنت لا تواجه خطر الاندراج في خطاب السلطة.

|| بعض المجموعات والدول في العالم الثالث حاولت استتباعي، لكن مقاومة تلك الجهات ليست صعبة. وحتى فيما يتعلق بالحركة الوطنية الفلسطينية فقد أوضحت أنني لن أقبل وظيفة رسمية من أي نوع؛ لقد احتفظت على الدوام باستقلاليتي. في بعض الأحيان أخشى أن يكون ما أقوم به نوعا من عدم المسؤولية، لكن شكرا على أية حال لكوني أستاذا في جامعة كولومبيا. ومع ذلك فإن موقفي يظل صحيحا بالنسبة لي.

|ما تقوله بخصوص الجماهير وموقف المثقف يبدو لي مهما عندما أفكر بأناس مثل ريجيس دوبريه الذي بدأ حياته مهتما، بعمق، بالنضالات السياسية والآن يعمل مستشارا لميتران.

||النموذج الذي كان مفيدا على الدوام بالنسبة لي هو أكثر بداوة وأقل استقرارا من دوبريه الذي عمل من داخل النظام الفرنسي نفسه. لربما يكون الحكم على عمله مع البوليفيين والكوبيين غير عادل، وإذا ما نظرنا إليه الآن فسيبدو شكلا من أشكال السياحة المكثفة. إن النموذج الفعلي لمثل هذه الفعالية هو جورج أورويل الذي ذهب إلى ويغان باير Wigan Pier وكتب عنها، ثم عاد إلى لندن وعمل لدى هيئة الإذاعة البريطانية. ليس لدي شيء أعود إليه، ولم أفكر يوما فيما أفعله بتلك الطريقة. إن جذوري العاطفية والسياسية موجودة في مكان آخر، ولذا عليّ أن أكون ملتزما تجاه جملة من الأشياء. إن الأمر يتعلق بالمزاج أيضا: إن تدريبي واهتماماتي يقعان فيما يمكن أن نطلق عليه العمل المقارن. إنني مهتم للغاية بالترحل بين الحدود، وبمعنى آخر بالترحل أفقيا لا مراتبيا داخل الثقافة الواحدة. ومن ثمّ فإن الأشياء التي تلفت انتباهي في الأدب المقارن، على سبيل المثال، هي ذلك النوع من العبور، وعدم التخصص، وعدم التمسك بالعامل المحلي الإقليمي الضيق. وأنا أفترض أن كل هذه الأشياء لها أصل وجودي، بصورة من الصور، في خلفية المرء وتاريخه؛ لكنني أفترض أن ذلك النوع من العمل بعض من الخيار الثقافي، وهو الأمر الذي استحوذ علي دائما. لقد كنت مهتما بالكتاب والمثقفين الذين استطاعوا عبور الحواجز الجغرافية والثقافية وأن يجعلوا من ذلك العبور مهنتهم.

|ولهذا السبب أصبحت صورة المنفى بالنسبة لك هي الصورة النموذجية للمثقف.

|| يستخدم ماثيو أرنولد كلمة «غريب» ليصف الناقد: شخص ليس ثابتا في طبقة محددة بل هو على الأصح يسير على غير هدى. بالنسبة لي فإن صورة المنفى شديدة الأهمية لأنك تدرك في لحظة من اللحظات أنه لا يمكن أن تعكس مسار المنفى. إذا فكرت به بهذه الطريقة فإنه يصبح صورة شديدة القوة في الحقيقة؛ لكن إذا فكرت بأن المنفي يمكن أن يعود، ويجد بيتا، فهذا ما لا أقصده في هذا السياق. إذا فكرت بالمنفى كحالة دائمة، بالمعنيين الحرفي والثقافي، فإن الأمر سيبدو واعدا رغم صعوبته. إنك تتحدث هنا عن الحركة، عن التشرد، بالمعنى الذي يتحدث فيه لوكاش عن «نظرية الرواية» «التشرد الذي يؤدي إلى نوع من التصعيد» وهو ما يمكن أن يؤدي نوعا من الرحلة الثقافية التي أربطها بالنقد. العبارة الثالثة، التي لها أهمية خاصة لدي، إلى جانب المنفى و«التشرد وافتقاد البيت»، هي «العلمانية» التي تعني من بين ما تعني اندراج المرء في العصور والأزمنة والتاريخ لا في عالم اللاهوت أو نظام النظرية اللاهوتي المتعالي الذي ينجذب إليه العديد من مثقفي اليسار الآن.

|من هنا إذن تبدو الأهمية التي تعلقها على ما تسميه «الدنيوية».

|| بلى، الدنيوية هي تعبير مرادف للعلمانية، في مقابل «الديني» وهو الاتجاه الذي أصبح سائدا أكثر فأكثر منذ كتبت «العالم والنص والناقد». بالمناسبة هناك مقالة نشرت مؤخرا في مجلة THE NATION تقول إن اليسار الموجود في أمريكا هو يسار ديني. وقد كان موضوع عدد الصيف الأخير من مجلة مونثلي ريفيو عن «اليسار الديني» حيث قامت المجلة بمراجعة فكرة ماركس عن الدين بوصفه أفيونا للشعوب وقامت بتعديلها. فحسب المونثلي ريفيو فإن ماركس لم يعن في الحقيقة ما قاله عن الدين ولم يقصد انتقاد الدين؛ فما عناه هو العكس تماما: أن الدين قوة. ويمكن لي أن أستمر في الاقتباس. هناك العديد من الأمثلة عن اليساريين السابقين الذين يعتقدون الآن أن البديل الديني (أو ما يسمى كذلك «اللاهوت التحريري») هو الوحيد المتاح.

الشيء الرابع الذي أود التشديد عليه هو أن ما أتحدث عنه هو بالضرورة بديل يساري: إنه مرتبط بعمق برؤية للتحول الاجتماعي. وهذا سبب آخر لأن معظم ما يكتب من نقد الآن لا يجذب اهتمامي. لقد اطلعت على ذلك النقد لأن ذلك هو حقل تخصصي، وأنا ملتزم به، لكن معظمه لا يقول شيئا من وجهة نظري. ولنستخدم تعبيرا من تعبيرات غرامشي فإنه نوع من تفصيل التفصيل. إذا استثنيت أناسا مثل فردريك جيمسون (وهو شخص لامع وخلاق، وعمله يعد صيغة من صيغ التفصيل، بل هو شديد النظرية ومضاد للسياسة، ومن وجهة نظري يندرج في سياق الاتجاهات الدينية) فإن العمل الذي يجذبني حقيقة هو عمل أناس «هواة» مثل هارولد بلوم، على سبيل المثال، مثل بوارييه أو بيرساني، أو جيمسون نفسه، الذين لا يمكن أن ننسبهم إلى مدرسة أو نظام بعينه مثل التفكيك أو الماركسية. إنني أجد أحيانا بعض ما يغذيني في عمل المؤرخين

وعلماء الاجتماع أكثر مما أجد في عمل أناس يقيمون في أرض النقد الأدبي الذي يبدو ديني النزعة الآن، إن النموذج السائر هو التعليق على النصوص الدينية حتى في اللحظة التي نتحدث فيها عن تعديل المقرر CANON وأمور أخرى قليل الكثافة ومليئا بلغة الرطانة، إلى الحد الذي يبدو فيه غير لافت للاهتمام.

| إن الباعث السياسي في عمل جيمسون هو ، بصورة من الصور، وهم سياسي؟

|| لا أظن أنه وهم سياسي في حالة جيمسون. إن السياسة بالنسبة له شرط مفروض علينا لحقيقة كوننا نعيش في عالم فقد سموه وتعاليه. بمعنى آخر فإن رؤيته للعالم ذات طبيعة نوستالجية بصورة جوهرية. إنه هايدغري النزعة، أو ممن يتبعون توما الإكويني دون أن يكون لديه ذات متعالية؛ وهو يعلم ذلك ويؤدي وظيفته استنادا إلى ذلك العلم إنه شخص فقد شيئا ويحاول استعادته في التاريخ بالمعنى المفخم لكلمة تاريخ. لكن هذا العالم ليس في الحقيقة العالم التاريخي والعلماني الذي تحدث عنه غرامشي وفيكو وآخرون. إنها رؤية محددة ذات طبيعة هيجلية متأخرة، وهي رؤية ليست ذات طبيعة سياسية من وجهة نظري. إنها السياسة كتعويض عن ضياع المقدس. ليس هناك تورط مباشر في العمليات التاريخية والسياسية، ولكنها في الوقت نفسه اشتغال هائل على تقليد مدرسة فرانكفورت وفكرها النقدي.

|كيف يمكن أن تقارن مفهومك للتاريخ بهذه الرؤية الدينية الغائية للتاريخ؟ وكيف يمكن لنا أن نفكر بالأسئلة التاريخية أو نقوم بالعمل التاريخي دون أن نمتلك فلسفة للتاريخ مثل تلك التي توفرها لنا الماركسية؟

|| من الواضح تماما أنه ليس بمقدوري تقديم تعريف مختصر للتاريخ، أو حتى تعريف مفصل له؛ لكن ما أتكلم عنه هو نمط من التورط التاريخي، وليكن ذلك داخل التقليد الماركسي، مع وجود نوع من التحيز الجغرافي لا الزمني بالطبع. إن الارتباط بالتاريخ، من قبل العديد من المنظرين الذين يسيرون على هدى التقليد الهيجلي، ذو طبيعة زمنية فالتاريخ بالنسبة لهم ينبع من نقطة بعيدة موجودة في الماضي حيث يمكن لكل شيء أن يكون ممكنا تبعا لذلك. ذلك صحيح في حالة هيجل؛ وذلك صحيح بالنسبة لماركس الشاب؛ وهو صحيح أيضا بالنسبة للوكاش. هناك اشتياق واضح لإعادة القبض على تلك التجربة، التي تمثل مشروعا تاريخيا ضخما بغض النظر عن كونه مشروعا ثوريا أو بحثيا على السواء. لكن ما أتكلم عنه هو أقرب في الحقيقة إلى المفهوم الغرامشي للتاريخ، وهو مفهوم ذو طبيعة جغرافية وإقليمية متعلقة بالأرض. إنه التاريخ المصنوع من العديد من التضاريس المتداخلة المتشابكة بحيث إن المجتمع يصور بوصفه أرضا تتقاطع عبرها العديد من الحركات. إن رؤية التشابك والتداخل والحقول المتصارعة هي بالنسبة لي نظرة للتاريخ أكثر أهمية من تلك التي ترى إلى التاريخ بوصفه يعود إلى نقطة أصلية عظيمة

ذات طبيعة إعجازية. بهذا المعنى، يصبح من الممكن النظر إلى عملية التورط التاريخي كنوع من النضال الجماعي لا كنضال ستربحه ذات فردية تحاول استعادة التاريخ بكل تعقيداته، كما يحاول ويلهيلم ديلثاي أن يفعل، بل كنضال جماعي تتصارع فيه مصالح متعددة لكسب مواقع بعينها وحقول متنازع حولها. ومن بين الأمثلة التي تهمني في هذا السياق الإمبريالية حيث يحصل تفاعل بين المركز الإمبريالي والمحيط العالمي الذي يدور حوله. هناك مثال آخر يتعلق بالصراع الطبقي بين الجماعات المختلفة الناشئة، والسائدة، إلى آخره في مجتمع بعينه. كذلك الأمر بالنسبة للصراع الدائر حول السلطة الذي لا أظن أنه تاريخي بالمعنى القديم للكلمة. إنه محاولة لدراسة آليات السلطة الخاصة بطبقة أو مجموعة من مجموعات المصالح. في هذا السياق فإنه يصعب تحويل المفهوم الجغرافي الإقليمي للعملية التاريخية إلى نوع من اللاهوت كما هو الحال مع المفهوم الذي ينطلق من نقطة أصلية مقدسة بخصوص تعريف التاريخ.

| ومع ذلك فإن الباحث الفرد الذي يرغب في دراسة الماضي يواجه بمجموعة من النصوص التي عليه أن يضعها في سياق محدد بالنسبة لبعضها البعض. والآن، إذا كنت لا تستخدم منظورا غائيا كليا للتاريخ، فهل هناك سياق آخر تستطيع تنظيم مشروعك من خلاله، أم أن الأمر ببساطة يستند إلى طقم من المصالح (اهتماماتك السياسية الحالية، على سبيل المثال)؟

|| أظن أن من المشكوك فيه، إلى حد ما، أن المرء لا يقوم بتنظيم دراسته انطلاقا من اهتماماته الراهنة؛ وإنكار ذلك يعد ببساطة نوعا من سوء النية. إنك مهتم بالأشياء لعدد من الأسباب المعاصرة. قد يكون ذلك للتقدم في عملك، لكن ذلك قد يتعلق بنسبك، كما يقول فوكو، إحساسك بالانتساب إلى مجموعة معينة في حقل ما. أو أن ذلك قد يتعلق، كما هو الحال في عمل النسويين، بمشكلة بناء التمييز الخاص بالجنس. وهذه حالة ثالثة. هناك حالة رابعة أعدها من بين الحالات الأكثر أهمية تتعلق بالكشف عن الانتسابات التي تبدو مخبأة عن عيون التاريخ. ليست العلاقات بين النصوص فقط هي ما ينتسب الواحد منها إلى الآخر (كما هو الأمر، لنقل، في المقرر الدراسي في الأدب الإنجليزي حيث يكون مشروع الباحث هو البحث عن بديل لهذا المقرر). إن ذلك ليس مهما بالقدر الذي يكتسيه سؤالي بخصوص تلك النصوص: فبأي شيء ترتبط تلك النصوص بحيث تكتسب تلك القوة؟ لا فائدة من الاكتفاء بالقول: «حسنا، إن ما نحن بحاجة إليه هو مقرر بديل.» هذا مثال بالطبع من بين أمثلة أخرى. وما حاولت أن أفعله في كتاب «الاستشراق» يجيب على السؤال.

أظن أن باستطاعتنا القول إن المشروع ينبثق من شيئين اثنين لا رابط بينهما: الاهتمامات السياسية المتقاربة في العالم المعاصر والفضول التاريخي الأصيل بما أفرزه ذلك الوضع. وعلى المرء أن يقوم بذلك المشروع بصورة واعية وعقلانية، فيما يواجه خطوط القوة التي تبرز من الماضي

وتمارس دورها في تحويل الحاضر.

|هل يمكن لك أن تميز بصورة أكثر وضوحا بين مفهومك للانتساب والنظريات الماركسية المعروفة بخصوص الأيديولوجية، حيث يوجد لديك نوع من البنية التي تتخذ مستويين: مجموعة من النصوص، على المستوى الأول، وهي تتحدد بصورة غير مباشرة من قبل مستوى آخر أكثر «واقعية» و«مادية»؟

|| لا أحبذ فكرة وجود مستويين. ما نتعامل معه هو الدليل التاريخي كما عبرت عنه النصوص، أو تضمنته، أو جسدته بطرق مختلفة تفاعلت فيما بينها في عملية أظن أنها أكثر تعقيدا من القول ببساطة إن هناك نصوصا في هذا الجانب وواقعا في الجانب الآخر. لا مجال للحديث عن النصوص بوصفها تمتلك وضعية خاصة منفصلة. هناك فرق بين وجود وضعية خاصة منفصلة أو خصوصية تاريخية، من جهة، ووجود عنصر مستقل كلية من جهة أخرى (وهو ما حاول بعض دعاة التفكيك أن يشددوا على حضوره). أظن أن هناك نوعا من التجارة، إذا أردت، أو التبادل (أكره كلمة »الحوارية» التي تبدو تعبيرا متداولا هذه الأيام). لذا فإننا في الحقيقة نتحدث عن عدد من المستويات؛ وهذا بالضبط الغرض من التشبيه الجغرافي الذي أوردته. ما لدينا هو نوع من التبادل الذي تحتل فيه بعض النصوص مستوى خاصا بها فيما ترمى نصوص أخرى في سلة مهملات الأدب، وهكذا. ثمة تعدد في المستويات، لا مستويان فقط. وفي اللحظة التي تقر فيها بذلك، فإن التمييز المؤذي بين النص والعالم لا يعود له أية ضرورة. إنه يفقد قوته وقدرته على الإثارة.

|إذن فالتمييز مجرد نوع من الممارسة العملية أكثر من أن يكون أبستمولوجيا أو أونطولوجيا؟

|| إنه تمييز عارض ومؤقت. السؤال الأكثر أهمية من وجهة نظري هو: أين يتشكل النص؟ مرة ثانية فإن التشديد هو على المكان، على الإقليم. والهدف من ذلك، بوضوح، هو تحرير أكبر قدر من المكان للنقاش والتحليل والصراع والاختلاف. إنها استعارة سياسية بقدر ما هي استعارة ثقافية. إنها لا تتعلق بحيازة الأرض والاحتفاظ بها وطرد الناس منها. إن كل ما يتعلق بالتطويق، والاحتجاز والتقييد، وكل ما يتصل بذلك من أفكار (وهي أفكار متضمنة، كما أظن، في الخطاب الذي يتداوله رجال الدين والمدرسون، إلخ) معاد للمغامرة النقدية.

|هذا يثير عددا من المسائل التي تطرحها النسوية بقوة، وهي ما يمكن القول إنها مسائل خارج المكان والإقليم بصورة شديدة الخصوصية. إن النساء يسكن في عالم يعاملهن كطبقة «دنيا»، وتمارس عليهن الثقافات السائدة نوعا من الإقصاء والحذف؛ ولذلك فإن جزءا من مهمة النسوية رفع الحجب عن تاريخ النساء -عن البشر، والنصوص، والأفعال التي تم كنسها وحجبها عن النظر. في الوقت نفسه، كانت هناك على الدوام فكرة أنه بعد إتمام مرحلة العصيان تأتي أخرى أكثر صعوبة وهي مرحلة تحمل المسؤولية الفاعلة لاختيار الأشكال الاجتماعية الخلاقة، بمعنى

الدفاع عن القيم والاختيارات بصورة إيجابية.

|| بلى، تلك هي الحالة بالفعل في حركة السود في الستينات، على سبيل المثال، كما هو الحال في النسوية حيث تعمل أية حركة في مراحلها الأولى على محاولة تحرير إقليم كان مخبأ أو مهملا في الماضي، وإعطائه، عبر العمل البحثي أو النقدي وكذلك من خلال العمل السياسي المنظم، نوعا من الحضور والمكانة التي لم يكن يمتلكها في الماضي. الخطوة التالية ستكون مضاعفة. فمن ناحية فإنك ترغب في التشديد على القيمة المكبوتة التي تنطوي عليها الهوية المكتشفة. وفي اللحظة التي تفعل فيها ذلك تواجهك ظاهرة النزوع الوطني المفرط في العالم الثالث. لقد حصل الشيء نفسه في الكثير من عمل النسويين، حيث أصبح التشديد على المقرر الدراسي النسوي هو النظام في الوقت الراهن. بالنسبة لي فإن ذلك يبدو أقل أهمية من إدراج تلك التجربة في التجربة العامة للمجتمع. إن الانفصالية هي المرحلة الأولى، لكن السؤال التالي هو: كيف يمكن لك أن تدرج قيما جديدة في المجتمع التخيلي لعالم مليء بالانقسامات؟ يتعلق هذا السؤال بمشكلات أكثر كونية وعمومية من تلك الخاصة بهوية بعينها تواجه تحديا في وقت من الأوقات. إن الكثير من الكتابات النسوية يفترض أن المنظور النسوي يمتلك قدرة على الاكتشاف الأرخميدي بخصوص النظر إلى التاريخ. لكن ليس هناك في الحقيقة اكتشاف أرخميدي؛ ونحن على الدوام متورطون في السياسة. ومن هنا تأتي عدم قدرة الكثير من الكتابات النسوية للتعامل مع مشكلات العرق وأولويتها، من حين لآخر، على مشكلات الجنس gender. هل العرق أكثر أهمية من الجنس أم الجنس أكثر أهمية من العرق في بعض الحالات؟ تلك أمور وأولويات أكثر أهمية من التشديد على القيمة والاختيار.

| صحيح أن النوع السابق الذي ذكرته من النسوية شديد القوة، في اللحظة الراهنة، وهو في حالة صعود ضمن الوسط الأكاديمي؛ لكنه ليس النوع الوحيد الموجود.

||لا، ليس هو النوع الوحيد الموجود. هناك نوع من النسوية يمكن أن نصفه بالتقدمية، وهو متصل بعمق بقضايا السياسة ميشيل باريت، على سبيل المثال.

|بلى، ميشيل باريت، والعديد من النسويين والنسويات في بريطانيا.

|| صحيح. لكن ليس العديد من النسويات والنسويين في أمريكا. أو على الأقل حسب علمي. هناك بالطبع البعض منهن؛ لكن يمكن القول إنهن لسن مجموعة فاعلة.

|المحور الفرنسي -الأمريكي له حضور قوي بارز في المؤسسة الأكاديمية هنا؟

||نعم. لكن ليس هذا هو الأمر الوحيد. لقد أصبح سؤال الجنس ميتافيزيقيا بصورة ما وجرى تحويله إلى عامل سيكولوجي؛ ومن هنا فإن البعدين السياسي والتاريخي اللذين أنتجا في

إنجلترا بعض الأعمال البحثية المدهشة بالفعل قد منحا القليل من الاهتمام في هذه البلاد. لربما يكون الأثر الفرنسي وراء هذا الأمر. لا أدري؛ قد يكون ذلك ممكنا.

|الربما يمكننا التحرك باتجاه منطقة أخرى من الاهتمام. في كتابك «العالم والنص والناقد» تواصل التأكيد على أن اهتمام الناقد الأساسي ينبغي أن ينصب على لفت الانتباه إلى الواقع الخاص بعلاقة القوة والسلطة اللتين تجعلان النص شيئا ممكن الحدوث.يبدو لي أننا دخلنا نهائيا في عالم من السلطة الثقافية وبصورة غير مباشرة عالم من السلطة السياسية التي يملكها تكنوقراط الإعلام الجماهيري. إذا كان هذا صحيحا، فهل تعتقد أن من بين أدوار الناقد المهمة والأساسية القيام بالكشف عن وقائع السلطة والقوة التي كانت وراء بروز ثقافة الإعلام؟ هناك سؤال آخر يتعلق بسياسات غرفة الصف في المؤسسة الأكاديمية، أي فيما إذا كان علينا أن نقوم بنوع من محو الأمية بخصوص الإعلام.

|| في السنوات السبع أو الثماني الأخيرة شعرت أن هناك مشكلة هائلة فيما يتعلق بما تسميه سياسات غرفة الصف، أي فيما يتعلق بما على المرء أن يفعله في غرفة الصف من تعليم حقيقي (في مقابل التنظير حول التعليم بعامة). ومن بين الأشياء الشديدة الأهمية بالنسبة لي هو أن القليل جدا مما أكتب حوله له علاقة بما أقوم بتدريسه، ولذلك أجد نفسي أعلم المساقات الرئيسية الثابتة -تلك المقررات الدراسية في الأدبين الإنجليزي والمقارن، وأشياء من قبيل نظرية الأدب. عندما بدأت أعلم النظرية منذ حوالي سبعة عشر عاما، في نهاية الستينات، لم يكن أحد يعلمها؛ لكنها أصبحت تشكل على الصعيد العملي أكثر من نصف المقرر الدراسي، وهي بذلك أصبحت جزءا من المقررات الثابتة. لكنني الآن أعمل على كتابين، الأول منهما يبحث دور المثقف، وهو دراسة تاريخية سياسية لأنواع المثقفين ضمن سياقات مختلفة من التقاليد الثقافية، أي من ذلك النوع الذي كنت تحدثت عنه قبل قليل. أما الكتاب الثاني فيبحث العلاقة بين الثقافة والإمبريالية. وأظن أن من الصعب الآن استيعاب مثل هذه الموضوعات ضمن المقرر الدراسي.

هنا يبرز سؤال الثقافة الشعبية. إن الأمر لا يتعلق بكوننا لا نتحدث عن الثقافة الشعبية لأن هناك بعض المساقات الدراسية الخاصة بالثقافة الشعبية. كما أنني أتفق معك حول ضرورة تدريس أشكال التمثيل السياسي والإعلامي بالمعنى الأكثر عمقا، أي بما يدور حوله الإعلام حقا. يمثل الإعلام نوعا من الخطابات التي تدور حول المشروعية، والسلطة. أعتقد أن التعامل مع هذا النوع من الخطاب وجها لوجه سيكون أمرا سيئا، لأنك في هذه الحالة ستستعمل رطانة اصطلاحية في دراسة تهدف إلى إرضاء الذات حيث تنظر إلى أشياء من السهل نسبيا فهمها واستيعابها وتقوم بتفكيكها. أشعر أنه بالإمكان استخدام بنية المقررات الدراسية الموجودة -مساقات الرواية الإنجليزية أو القصيدة الغنائية في القرن السابع عشر على سبيل المثال بطريقة موجهة، فيما بعد، للتعامل

مع الوسط الإعلامي الذي نعيش في سياقه. لهذا السبب، على سبيل المثال، يبدو كتاب ريموند وليامز «الريف والمدينة» شديد الأهمية. إنه يأخذ المقرر الدراسي المعياري الخاص بالأدب الإنجليزي ويوفر له نوعا من السياق الاجتماعي، وهو سياق الصراع أو الديالكتيك بين الطبقات الريفية والمدينية. تلك، كما أظن، مقاربة أكثر أهمية من التوجه إلى مشكلة الثقافة الشعبية بصورة مباشرة. إن بحث موضوع معرفة الإعلام ونقده وتقديمه للطلبة المعنيين في معظمهم بالاندراج في النظام واستيعابه لا تغييره لن يكون مجديا. وأنا أشك في إمكانية نجاح محاولة تخريج طلبة قادرين على تغيير العالم. إنني ضد سلطة تعليمية من هذا النوع. لست مهتما بإيجاد أتباع؛ لا أريد أن يصبح الآخرون مثلي. أنا مهتم بأناس يختلفون عني. لست معنيا بتعليم الناس كليشيهات وطرائق منهجية يستطيعون استخدامها فيما بعد. انطلاقا مما قلته سابقا، فإنني أحمل وجهة نظر محافظة فيما يتعلق بكيفية تدريس مشكلة الإعلام في الصف الدراسي؛ وأحاول بدلا من ذلك معالجة هذه المشكلة في كتاباتي، وأن أكون حاضرا في وسائل الإعلام كذلك، وهو الأمر الذي أفعله على الدوام.

||أتفهم نفورك وعدم رغبتك في التعامل مع كليشيهات الثقافة الشعبية. يبدو لي أن المشكلة تكمن في كيفية الحديث عن الكليشيهات بطريقة مقنعة سياسيا. إنه سؤال لا يتعلق بمواجهة مسلسلات مثل «دالاس» و«ديناستي» أعني بتحليلها من الداخل بل يتعلق أكثر بوضع هذه الأعمال في مواجهة نصوص أدبية وتاريخية في الثقافة وبحث واقع السلطة الذي جعل تلك الأعمال ممكنة الإنتاج والتأثير.

|| بلى، لكنك لا تأخذ في الحسبان أننا في حالة المقرر الدراسي المعياري نتعامل مع نوع من السلطة، نوع من فهم المشروعية الثقافية، ونوع من القبول؛ وهي أمور تختلف تماما عن صيغة استهلاك السلعة التي تمثلها المسلسلات التلفزيونية. إنه لأمر شديد الخطورة الخلط بين الوضعين. إنهما يقومان بوظيفتين مختلفتين تماما؛ وحتى يكون بمقدورنا تحديد كل من الوظيفتين علينا أن لا نقوم بدمجهما معا. لا أظن أن بالإمكان «تفكيك» «دالاس» أو «ديناستي»، كما تقول، بالطريقة نفسها التي تقوم بها بتفكيك رواية ديكنز »البيت المنعزل«. فماذا تفعل إذاً في هذه الحالة؟ يبدو لي أن المقاربة الأفضل هي محاولة التعرف على سوسيولوجيا الشكل نفسه، والنظر إلى تكوين المؤسسات الإعلامية وصناعة الإعلام والأدوات المستخدمة، وهي، كما تعلم، أدوات شديدة التعقيد تختزل في النهاية إلى غايات بسيطة في النهاية: التهدئة وإسكات المعارضة، وعدم تسييس الحياة اليومية، وكذلك تعزيز الذائقة الاستهلاكية وتحسين شروطها. هذا هو غرض الإعلام الأساسي، إضافة إلى التشديد على نظام من القيم التي تقول إن الشيوعية تمثل الشر، وأميركا مكان ساحر، وكل امرأة تستطيع أن تصبح مثل جوان كولينز، إلخ. أظن أن بالإمكان

تناول ذلك النوع من سقط المتاع بصورة ضمنية غير مباشرة، وأشك في الجهد الذي يمكن أن نصرفه في النظر إلى هذا الكلام من خلال دراسة جدية للتاريخ وسوسيولوجيا الأدب في السياق السياسي والاجتماعي، وهو أمر مستبعد من غرفة الصف. أما كيف تفعل ذلك فهذا أمر آخر. أريد أن أقول إنني لم أحل تلك المشكلة شخصيا.

ما أجده ماكرا ومثيرا للاهتمام بالفعل هو طريقة تقديم الأخبار في وسائل الإعلام وكيفية فهم الواقع في ما يسمى الأخبار والبرامج الوثائقية. تقديم أخبار الرياضة ليس أقل إثارة كذلك. لقد كتب كريستوفر لاش بصورة مثيرة عن المشهد الرياضي؛ لكن لا زال هناك الكثير مما يمكن فعله بهذا الخصوص؛ وأنا اعتقد أن الكثير من الاهتمام صرف على المسلسلات والبرامج الترفيهية أكثر مما صرف على تحليل تمثيل الثقافات الأخرى، وأشكال تمثيل الواقع، وتمثيل التغير الاجتماعي، وظاهرة الإرهاب -وهي ظاهرة شديدة القوة ولكنها متجاهلة تماما من الناحية التحليلية. إن التعاون بين الإعلام والدولة أمر فريد في عصرنا. أظن أنه سيحدد السياسة في المستقبل.

إذا ربطنا سؤال الإعلام بسؤال المثقف في العالم الثالث فإن بالإمكان ملاحظة وجود ثورة لغوية على مستوى كوني؛ ولذلك فإن العالم الغربي الصناعي يسيطر على المعرفة؟

|| إنه لا يسيطر سيطرة كاملة. لربما نبالغ في التقدير إذا قلنا ذلك. إن من بين الأشياء الخطيرة أن تقول: »حسنا إن المعرفة موجودة لديهم، فلماذا لا ننضم إليهم.» ببساطة هذا ليس صحيحا؛ لكن ردة الفعل تجاه ذلك، وتواطؤ النخب السياسية في العالم الثالث مع هذا التصور، هو بالفعل ما يلفت الانتباه. كثير من الناس في العالم الثالث يتخيلون أن هناك سيطرة إعلامية لكي يكونوا قادرين (لكن ليس دائما) على التعاون مع الجهات المسيطرة، لأنهم يرغبون في فعل ذلك. لا أستطيع أن أتحدث عن العالم الثالث كله، لكن هناك أجزاء منه أعرفها جيدا؛ وإذا تفحصت الوضع فستجد أن هناك عددا كبيرا من الناس منشغلون بفهم أوضاعهم وهوياتهم في العالم، وهم في الوقت نفسه قادرون على تبني أدوات تحليل نقدية، يأخذونها من بلدان المركز التي تهيمن عليهم. ليس هذا الأمر فريدا بحد ذاته. خذ على سبيل المثال شخصا مثل سلمان رشدي، وهو هندي يعيش في إنجلترا. إن وضعه هو وضع المنفي والمهاجر من وطنه، لكنه في الحقيقة جزء من شيء أكبر من حالته الفردية. إنه يستطيع الكتابة بلغة عالمية وتوجيه تلك اللغة للعب دور ضد مصادر السلطة والقوة التي ينتقدها. هذا شيء يمكن النظر إليه حقا، ولذلك على المرء أن لا يقر بأن المعركة انتهت، وأننا سوف نغوص تحت ماري تايلر مور Mary Tyler Moore .

أظن أن ما قلته يذكرنا ثانية بوضع النسوية في مواجهة مفهوم جاك لاكان المتصلب لما يدعوه بـ «الرمزي»، الذي يعده مفهوما شاملا لكل شيء. ولعل أثر ذلك، ولربما يكون الأمر مقصودا، هو أن الدور العنيد (لكن المكبوت) للنساء في الثقافة يصبح غير منظور ومن ثمّ سيئ

السمعة. إنه يتجاهل الهبات والانتفاضات المقاومة، التي حدثت على مدار التاريخ، والتي قامت بها جماعات مختلفة من النساء في أجزاء عديدة من العالم ضد الثقافات المهيمنة.

|| تماما. بمعنى من المعاني فإن من بين الأعمال الأكثر إثارة والتي يمكن أن يقوم بها المرء بخصوص مشكلة الانتساب هو أن نتمكن من العثور على طاقة المقاومة القابلة على التفجر والتي يمكن لنا أن نعثر عليها في مكان ما. لقد قلت دائما إن دور المثقف هو المعارضة -وهذا لا يعني ببساطة أن عليك أن تعارض كل شيء، بل إن عليك أن تكون متورطا في دراسة (وإلى حد ما في تعزيز) مقاومة الحركات والمؤسسات السياسية وأنظمة الفكر التوتاليتارية جميعها (ويبدو لي فكر لاكان من بين أنظمة الفكر التوتاليتارية هذه). وأنا أظن أن عدم استواء الأرضية، التي ننظر إليها، وعدم انتظامها هو الشيء الذي علينا التشديد عليه. إذا كنت ستفترض أن هناك طريقة معينة لفهم الواقع فإنك ببساطة تقوم بتعزيز هذه العملية التوتاليتارية. وعلى سبيل المثال، فإن ستانلي فيش في حديثه عن «التخصص» يحاول أن يقوم بذلك. كل شيء يصبح مظهرا من مظاهر التخصص، كما أن كل شيء بالنسبة لفوكو هو مظهر من مظاهر عمليات الإقصاء والاحتجاز في المجتمع. إن كل هذه الأنظمة التي تقوم بالتأكيد على ذاتها بصورة لا تنقطع بحيث يصبح كل دليل صغير لحظة من لحظات النظام الكلي هي العدو الذي علينا أن نحذره في الحقيقة.

|إنها قادرة على توليد نوع من الطمأنينة.

|| ليس الطمأنينة فقط، بل وكما هي حالة نقاد فيش إنها قادرة على إثارة الكثير من النقاش المبتذل. في بعض الأحيان فإن الطمأنينة تبدو من أقل الأخطار أهمية. إن فكرة ثيودور أدورنو عن «المجتمع الذي تُسيّر شؤونه من خلال نظام كلي» تولد، على سبيل المثال، نوعا من الطمأنينة الداخلية، ، لكنها شكل من أشكال المقاومة. إنها مصاغة بعناية بوصفها طمأنينة في مقابل الاستسلام والتخلي؛ الطمأنينة والتخلي كنوع من المقاومة وصولا للانقضاض والهجوم. في حالات أخرى فإننا نسأل في الحقيقة: «كيف يمكن أن أجعل النظام يعمل بالنسبة لي؟» وهذا وضع مختلف بالطبع.

|لربما يكون مناسبا تماما الآن السؤال عن سياسات الجامعة. ما هي مشاعرك تجاه علاقة الناقد بدوره في المؤسسة الأكاديمية ووجوده في هذه المؤسسة. وكيف تصور التسييس المفاجئ للحرم الجامعي في أمريكا خلال السنة الأخيرة؟

|| الجامعة مكان متعارض ومليء بالتناقضات بصورة لا مثيل لها. لا شك أنه ضمن الجامعة هناك مراتبية في الوظائف والسلطة وأساليب العمل. كما أن علاقة الجامعة بالشركات في أمريكا لم ينظر إليها بالصرامة التي تستحقها؛ كما هو حال العلاقة بين الجامعة والدولة. من بين أسباب

ذلك بالطبع هو أن كل شخص منشغل بالقيام بمثل هذا النوع من البحث، وفجأة يجد نفسه مقرا بوجود هذه التناقضات كجزء لا يتجزأ من الوسط الذي يعايشه. أنا أفعل ذلك. إنني منشغل بأشياء تبدو لي أكثر أهمية. بالنسبة لي، لأكون صادقا معك، فإن الجامعة موضع من مواضع الامتياز.

بخصوص تسييس الجامعة، مثل إدانة التمييز العنصري في جنوب إفريقيا، وهو أمر يرتفع إلى درجة الاهتمام القومي في أمريكا الآن، فإنه يبدو لي أمرا مشكوكا فيه إلى حد ما. بالطبع فإنه يدهشني بوصفه شيئا مهما، جيدا، إلخ. كيف يمكن للمرء أن يعارض شيئا من هذا القبيل؟ حتى لو كان ريغان لا يعارضه! لا بد أن يكون هناك خطأ ما في الأمر. لكن ما يحدث أيضا –وهو أمر عادي في هذا المجتمع –هو أن سياسات التخصص تكتسح كل شيء. لكن إذا وضعنا مسألة جنوب إفريقيا جانبا، وتساءلنا عن علاقات نظام جنوب إفريقيا ببقية أنظمة التمييز، عن تاريخ التمييز والاضطهاد العرقي من ذلك النوع الذي تمثله جنوب إفريقيا، إضافة إلى طقم كامل من التواطؤ بين الجامعة والشركات التي تقيم علاقات عمل مع جنوب إفريقيا فلا شيء سيقال عن ذلك كله. المثال الأكثر حضورا بالنسبة لي (كما تتوقع) هو العلاقة التي تربط جنوب إفريقيا بإسرائيل. لا أحد يذكر هنا أن أكثر العلاقات قوة وعضوية هي تلك العلاقة التي تقوم بين إسرائيل وجنوب إفريقيا. ليس هذا مفاجئا. وفي الجامعة فإن هذا الوضع يمثل جزءا أساسيا من مفهوم التخصص الذي هو معنى السياسة بالنسبة لها، و كذلك مفهوم دور المثقف، وما تمثله القضايا السياسية «المقبولة». ليس هذا ما أفهمه من عملية التسييس. أظن أن على السياسة أن تفعل أكثر من ذلك في عملية ربط الأمور التي تبدو في ظاهرها غير قابلة للربط، أن تنظر إلى الممنوعات والمحرمات التي يجري إخفاؤها لأنها ببساطة ليست مقبولة لكونها لا تتفق مع ما هو مرضي عنه.

ترجمة:

فخري صالح



إحسان عباس
المعلم النموذجي

فيصل دراج

يمثّل رحيل الدكتور إحسان عباس، الذي غادرنا في صيف هذا العام، خسارة مزدوجة للثقافة الفلسطينية: فهو علم من أعلام النقد الأدبي العربي، وهو أثر من آثار فلسطين «القديمة»، التي انتسب إليها جبرا إبراهيم جبرا وإميل حبيبي، وقد سبقاه في الرحيل. لهذا تخسر الثقافة العربية وجهاً من وجوهها البارزة، وتفقد الذاكرة الفلسطينية صوتاً لا يشابه غيره تماماً.

ومع أنه لا وجود للحظات حاسمة تختصر فيها حياة الإنسان كلها، فقد عرفت حياة إحسان عباس لحظات أربع أنتجته ناقداً شهيراً ومعلّماً عَلَماً يقصده المعلّمون والتلاميذ والباحثون عن المعرفة: اللحظة الأولى، تعود إلى منتصف الخمسينيات الآفلة، حين كتب، ولم يكن معروفاً، كتاباً عن الشاعر العراقي الراحل «عبد الوهاب البياتي»، طرق فيه أبواب الحداثة الشعرية، التي تبتعد عن الزخرف اللغوي المدرسي وجزالة الأسلوب المفترضة، وتذهب إلى هواجس الإنسان مقترحة منظوراً جديداً إلى الحياة واللغة. ومع أن الناقد، الذي ولد في قرية «عين غزال» الفلسطينية في مطلع العشرينيات من القرن الماضي، لم يكن راضياً، فيما بعد، عن كتابه ولم يتمسك بتقويمه للشاعر الذي درسه، فقد كان لكتابه وَقْعاً أدبياً خاصاً، لأنه قرأ «القصيدة الحديثة» بشكل مختلف عن غيره. ولعل ابتعاد عباس عن «المنهج الموروث»، كما التماسه معايير نقدية حديثة لدى «إليوت» وغيره، هو الذي حدّد صورته الصاعدة آنذاك، كناقد حداثي ينصر الشعر الحديث.

بعد عشر سنوات تقريباً، عاد عبّاس إلى الميدان الذي أشهره مختاراً، هذه المرة، شاعراً عراقياً آخر هو «بدر شاكر السياب». ومع أنه كان من المفترض أن يجدّد الناقد الفلسطيني أدواته النقدية وأن يوسّع المنظور الذي دافع عنه، فإنه انتهى إلى كتاب ملتبس، يقرأ القصيدة على ضوء

«التشوّه» الخلقي والروحي لكاتبها، مما جعله؛ سيرة ذاتية مدققة أكثر منه دراسة في حقل الشعر الحديث. لم يستطع د. عباس، ربما، أن يضع مسافة موضوعية بينه وبين السياب، ذلك أنه كره في الأخير «صَغَاره الأخلاقي»، وقاده هذا الكره إلى زجر الشاعر شخصاً وإنساناً ومبدعاً. لهذا لم يُحْدث الكتاب الجديد الأثر الذي أحدثه الكتاب الذي سبقه، رغم الجهد المبذول وضخامة الكتاب، إذ رأى البعض أن صاحب «أنشودة المطر» جديراً بدراسة أكثر عدلاً. وهذا الاستقبال الفاتر، ربما، هو الذي جعل الشاعر يعود، بعد بضع سنوات، إلى «الشعر العربي المعاصر»، وأن يعطي فيه قولاً مدرسياً لا تنقصه المجاملة.

انبثقت شهرة د. عباس من سياق سياسي – إيديولوجي، ذلك أنه فاضل بين «البياتي»، وكان شيوعياً آنذاك، و«السيّاب» الذي كان شيوعياً ثم وقع في قبضة «أنصار حرية الثقافة». مع ذلك فإن هذا الباحث، الجلود المثابر الصبور، لم يكتفِ بالميدان الذي أشهره، فذهب لاحقاً إلى مجال جديد زاده شهرة، هو ميدان الترجمة، حين ترجم رائعة ميلفل: «موبي ديك» ووضعها في لغة عربية رائقة ومبتكرة. ففي هذا الجهد الأصيل لم يكن د. إحسان مترجماً كغيره، بل كان يضع النص في العربية، معلناً عن تقصٍ لغوي مدهش ومهارة فائقة تقترب من الفرادة. وربما تكون ترجمة موبي ديك مرآة لشخصية الراحل إحسان عباس، التي تتميّز بالتبحّر اللغوي العربي وبالصبر والأناة والتدقيق. ولعل القدرة على التقصي والتدقيق هي التي خلقت منه «محققاً» للنصوص العربية القديمة، حتى غدا حجة جليلة في مجاله، وإن رأى في سنوات شيخوخته، أنه كان عليه أن يضع جهده الكبير في مجال آخر.

جاءت الشهرة إلى الدكتور عباس، في لحظة أولى، من النقد، وجاءت من الترجمة في لحظة ثانية، وما الشهرة إلا تلك النعمة الملتبسة الغائمة، التي تجعل الإنسان لا يفرّق، في لحظة رضا، بين الشهرة والتقصي المعرفي، وبين الخبرة الأكيدة والتجدد النقدي. أما اللحظة الثالثة في هذه الشهرة العامرة فقد جاءت من مهنته كمعلم ورئيس لقسم الدراسات العربية في الجامعة الأمريكية في بيروت. فقد وصل د. عباس إلى بيروت، آتياً من السودان، في مطلع ستينيات القرن الماضي، حين كانت العاصمة اللبنانية مركزاً ثقافياً عربياً مرموقاً، وحين كانت الجامعة الأمريكية موقعاً للنخب الفكرية. وفي هذا المكان، الذي يتلو القاهرة شهرة ويتمتع بحرية لا تعرفها القاهرة، وزّع الناقد الراحل إمكانياته الواسعة على الجامعة والترجمة والكتابة النقدية وتحقيق الكتب والعمل مع دور النشر، وفي هذا الفضاء الثقافي التقى بغسان كنفاني وسهيل إدريس وخليل حاوي وسميرة عزام ويوسف الصايغ ورئيف خوري وغيرهم.. .. في ذلك المكان، الذي عاش فيه إحسان شبابه الفكري والروحي، التقى إحسان بمثقفين فلسطينيين ينتمون إلى «أدب المقاومة» وتابع أخبار «المقاومة الفلسطينية»، إلى أن أجبرها الحصار الإسرائيلي على الرحيل.

في اللحظة الثالثة من شهرته، التي اتكأت على شهرة المدينة والجامعة ولمعان إحسان وحضوره الكبير، خرج الراحل الكبير بصفة الأكاديمي المرموق، الذي يتحدث طليقاً عن التاريخ العربي – الإسلامي وعن تاريخ؛ الأعلام العرب، مؤرخين كانوا أم شعراء ولغويين. وهذه الصفة حملت

المختصون العرب وغير العرب على الاحتفال بالأكاديمي الأريب، الذي غدا حجة في حقله وثقة في مجاله، وجديراً بالألقاب والجوائز والتكريم. وإضافة إلى هذا كان للدكتور إحسان تلاميذه النجباء، الذين ظفروا، لاحقاً، بالشهرة مثل وداد القاضي ومحمد جابر الأنصاري وماهر جرار، كما لو كان التلاميذ النجباء يزيدون شهرة معلّمهم شهرة، الأمر الذي حمل د. وداد القاضي أن تشرف على كتاب جماعي عن «الذي سرق النار»، مهدى إلى أستاذها في عيد ميلاده الستين.

ربما كانت شهرة الراحل، في مرحلته البيروتية، سبباً في؛ صمته السياسي، إن صحّ القول، ذلك أنه كان قريباً دائماً من القضية الفلسطينية، دون أن يمزج بين التزامه الروحي بالقضية الوطنية والكتابة عنها، ودون أن يدخل في السجال السياسي، الذي ميّز العمل الوطني الفلسطيني في مراحل متتالية. كأن هذا الفلسطيني الأصيل، الذي أصبح أكاديمياً لامعاً، احتفظ في لا وعيه بأطياف التلميذ الذي كانه، في زمن السيطرة الاستعمارية الإنجليزية على فلسطين، الذي كان عليه، كي يكون «تلميذاً مقبولاً»، أن يحفظ دروسه جيداً وألاّ يقرب المظاهرات الشعبية، فإنْ فعل جاء ذلك بطريق لا ينقصه التحرّز والتخفّي. وإذا كان في «الصمت السياسي» ما يشرح حدود الأكاديمي الفلسطيني في مدينة مثل بيروت، فإن في «غربة الراعي» صمتاً عن بيروت غير قابل للشرح ويثير الفضول. فقد مرّ د. إحسان في سيرته الذاتية مروراً سريعاً على الفترة الأكثر أهمية في حياته، كما لو كان فيها ما لا يرضيه أو كان فيها أطياف تثير الشجن. والأمر، في الحالين، مثير للفضول: فإذا كان في بيروت ما لا يُرضي فإن السيرة الذاتية، وهي مجال بوح طليق أو مقيّد، موقع ملائم للإجهار بالرأي، خاصة لدى إنسان ركن إلى التقاعد والشيخوخة، وإذا كان ما يوقظ الشجن، فإن في الكتابة تطهراً وتطهيراً يمسح عن الروح أثقالاً كثيرة.

إذا أراد القارئ أن يسائل مواقع الصمت في «غربة الراعي» وقع، ربما، على سببين: يرتبط أحدهما بأكاديمي لامع شاء أن يحتفظ داخله بذلك الصبي الريفي الذي كانه، يشرح الحياة الشخصية لبدر شاكر السياب بدقة عالية، ويأبى أن يتحدث عن؛ حياته إلا قليل القليل. أما السبب الثاني فلصيق، ربما، بنزعة الزهد، التي عبّر عنها الدكتور إحسان في فترة مبكّرة من حياته. فقد كتب د. إحسان، في مطلع حياته الفكرية، كتاباً عن أبي حيان التوحيدي، «الغريب بين الغرباء»، كما كان يقول. وما كان هذا الاختيار عفوياً، كما أشار د. عباس لاحقاً، ذلك أنه اختار إنساناً قريباً من قلبه، يعاتب الزمن وأحوال الزمان، ويتدثّر بوجع مضيء، يزهد في الحياة ويتألّق في الكتابة. وفي تلك الفترة ذاتها كتب الراحل عن أبي الحسن البصري، الذي لم يكن بدوره متهافتاً على مسرّات الحياة. وربما تضيء العودة إلى أشعار الشباب، التي كتبها د. عباس ولم ينشرها، ذلك الزهد المبكّر الذي واكب، صامتاً أو ناطقاً، الناقد الفلسطيني الذي غمرته شهرة سعيدة ومعوّقة في آن.

في عمان، وبعد الانسحاب من بيروت، عاش إحسان الفترة الرابعة والأخيرة من حياته، ينتظر، في شرفته الشهيرة، أفواجاً من الزائرين. وإذا كان في هذه الأفواج ما يشهد على قيمة الراحل وأهميته، فإن هذه الفترة، وقد جاوز الراحل السبعين، لم تكن هي الأخصب في حياته. فقد

وضع فيها كتاباً عن «تاريخ بلاد الشام»، وكتب سيرة ذاتية مجزوءة هي «غربة الراعي»، أفرج فيها عن طفولته ومسار حياته الدائر بين القدس وصفد والقاهرة والخرطوم، واعتقل فيها أجزاء أساسية من حياته. وما يلفت النظر في هذه السيرة هو الاكتفاء بالإنسان وتهميش المثقف، كما لو كانت القرية الفلسطينية البعيدة أوسع من بيروت وأعمق دلالة. وبما أن الأمر مغاير لذلك، فإن السبب قابع، ربما، في سياق الكتابة لا في مسار الكاتب العام، ذلك أن د. عباس رأى نفسه، في العقد الأخير من حياته، «إنساناً على الشرفة»، يخوض في الذكريات وينفّس عن روحه بتعليقات ساخرة، متحدثاً، في لحظات البوح الحميم، عن صعوبات النظرية وتعقيدات التنظير الأدبي.

«أمضيت حياتي سائحاً بين ألوان المعرفة» هذا ما قاله الراحل الكريم في حوار لم ينشر. والجملة لا يشيع فيها الرضا، ذلك أن الراحل الذي استولد شهرته من كتاب نقدي مبكّر، لم يبذل، لاحقاً، جهداً يطوّر بداياته النقدية، بل انتقل من مجال بحثي إلى آخر، دون أن يلزم نفسه بالاختصاص. كأنه ارتضى بمزاملة الكتب دون أن ينجذب إلى «النظرية»، التي رأى فيها سجناً وقيداً وتحديداً، والتي كان يتحدّث عنها بتهيّب كبير. ولعل السياحة في حقول المعرفة، هي التي رحّلت الراحل من مجال إلى آخر، دون أن يستقر في بحث أخير، يضع فيه تراكمه المعرفي. فقد وزّع د. عباس ذاته على التاريخ وتاريخ الأدب والنقد والترجمة وتحقيق المخطوطات، دون أن ينتهي إلى اختصاص أخير.. وإذا كان التوزّع يفصح عن معرفة موسوعية في وجه منه، فإنه يعلن عن غياب الأنا الباحثة في وجه آخر، ذلك أن الاختصاص المستقر المتنامي شرط لتحقيق الأنا الباحثة. حرية سالبة وموجبة في آن، تفتح كل اختصاص على غيره، وتمنع حضور المختص وقوله المحدد. وآية الحضور والغياب كتابه الشهير: «تاريخ النقد عند العرب»، الذي يسرد مادة تاريخية واسعة ولا يقوم بتقويمها، عجولاً كان أم نهائياً. ومع أن الراحل الكريم قال في مقابلة له مع مجلة «الكرمل» أن غاية الكتاب الكبرى التدليل على غياب النقد المنهجي عند العرب، فإن الكتاب لا يقول فعلياً بذلك. والسبب واضح ولا صعوبة فيه، فهذا التقويم لم يكن ممكناً إلا بـ مفاهيم نقدية نظرية، لم يعبأ الدكتور إحسان بالتوقف أمامها أو البحث عنها، فاكتفى بالتجوال وعفّ عن المحاكمة.

سؤالان يثيران الفضول في مسار الراحل الكريم: لماذا لم «يتورّط» في الشأن السياسي الوطني، الذي عايشه في فترات صعبة وخطيرة تتطلّب الرأي وتستلزم المحاكمة؟ ولماذا لم ينته، وهو العارف اللامع الجلود، إلى رأي نظري صريح في المبحث النقدي؟ يأتي الجواب عن السؤال الأول، وهو مجرد افتراض، من آثار المدرسة الإنجليزية، ولا تختلف في أشياء كثيرة عن الجامعات العربية اللاحقة، التي تعوّد التلميذ على الإخلاص للكتب والتعاليم المدرسية، وتزجره عن النظر إلى الشوارع والقضايا اللاّمدرسية. فإذا كان الكتاب خير جليس، فإن مجالسة الشأن العام أمر لا خير فيه. حينها يغدو التلميذ النجيب جوّالاً بين الكتب، يقارن بين الكتب والكتب لا بين قول الكتب وأقوال الحياة. غير أن على هذا التجوال، وهنا يأتي جواب السؤال الثاني، أن يتحقق لزوماً وفقاً للقواعد المدرسية أيضاً، التي تملي على التلميذ أن يستظهر ما قرأ ولا يضيق، وتفرض

على الكاتب أن يحاكي في الكتابة كتاباً موجوداً. حافظ الدكتور عباس على الأصول المدرسية وتجاوزها: حافظ عليها وهو يتهيّب من النظرية والتنظير ويتهرب من المقاربات الجديدة، بل أنه كان يطردها حتى إن جاءت إليه صدفة، كما هو حال اجتهاده في دراسته عن البياتي، التي سرعان ما ابتعد عنها في دراسته التقليدية اللاحقة عن السياب. وكان على الراحل الكريم أن يتجاوز الوضع المدرسي بوسائل تتفق معه، عثر عليها في شهرة واسعة مرجعها الصبر والمجالادة والتراكم الكمي، لا الخروج على المنظور المدرسي للقراءة والكتابة. وربما يشكّل مبحث المدرسة والشهرة مدخلاً موائماً لدراسة مسار الدكتور عباس، لا من حيث هما عنصران متناقضان، بل كعنصرين متضافرين معوّقين للبحث التجديدي: فالأولى تعوّق البحث اتكاء على ثنائية التلقين والاستظهار، إذ لا جديد إلا القديم الذي لقّنه المعلم لتلميذه الجديد، والثانية تعوّق البحث لأنها تخلط بين المعرفة والخبرة وبين الإبداع والشهرة. فبقدر ما أن أطياف الطالب الريفي منعت عن الكاتب حرية البوح في «غربة الراعي»، فإن طموح الطالب القديم لم يرَ الفرق بين الشهرة وتجديد الأسئلة. وبهذا المعنى، عاش الراحل الكريم بحوثه المتعددة بشكل مدرسي، ووعى بشكل مدرسي أيضاً معنى الشهرة التي جاءته، ذلك أن المدارس تغتبط بالنجاح، وترى في الشهرة آية له وبرهاناً عنه.

عاش إحسان عباس حياته كلها في عالم التدريس وحظي، وهو المدرس، بشهرته الواسعة. وعن هذا المزيج بين الشهرة والمدرسة صدرت صورته الحقيقية، أي: المعلّم النجيب، الذي ينتج تلاميذ نجباء يؤمّنون بقاء المدرسة. كان طبيعياً، إذن، أن يتطيّر د. عباس من؛ النظرية وأن يأخذ مسافة واسعة، برضى أو بغيره، عن الأعمال الإبداعية الجديدة، فيكتب عن أبي حيان التوحيدي وأبي الحسن البصري وابن حزم، ولا يكتب عن مبدعين معاصرين كبار جديرين بالكتابة عنهم. وحتى حين يقارب أحداً من هؤلاء المبدعين، مثل السيّاب، فإن المدرسي الملازم له يأخذ بيده إلى سبل تقليدية. ولعل هذا المنظور المدرسي هو الذي دفعه إلى الزهد بالرواية، وهي جنس كتابي كامل الحداثة، ودفعه أكثر إلى الضجر من الحداثة الروائية، كما أعلن مرة وهو يعلق على رواية هدى بركات «أهل الهوى» التي لم تعجبه أبداً.

من أين يأتي الرضا، وما العلاقة بين المعرفة والرضا، وهل في حياة العارف ما يستقدم الرضا؟ ربما يكون الجواب عن الرضا المؤجّل هو الوجه الأكثر جمالاً في حياة الدكتور عباس. فبعد عقود من التدريس والترحال والشهرة انتهى الناقد الفلسطيني إلى رؤية مأساوية للعالم. إن «كل دروب الحياة تنتهي إلى مزبلة» هذا ما جاء في مطلع «غربة الراعي»، وهو يتذكّر الصبي القديم الذي كانه في قرية فلسطينية تقوم على تخومها «مزبلة كأنها رابية». تستدعي هذه الجملة أطياف المثقف المبدع، الذي أراد إحسان أن يكونه، والذي حاصرته المدرسة بجدران كثيرة.



إحسان عباس
صورة شخصية

محمد شاهين

التقيت إحسان عباس أول مرة في جامعة كيمبردج في بداية السبعينات عندما حضر بدعوة من كلية الدراسات الشرقية لإلقاء محاضرة في الأدب الأندلسي. أدهشتني لغته الإنجليزية الأنيقة التي كانت تنساب بعفوية ويسر في المحاضرة، وعجبت من قدرته على توصيل ما يلم به جيداً باللغة العربية إلى جمهور أغلبه من المبتدئين في العربية. كان أسلوبه بعيداً عن التكلف وعن الوقوع في المطبات التي كثيراً ما يقع فيها المتحدث بلغة غير لغته الأم. ولا زلت أذكر جيداً كيف أثنى «مارتين هايندز»، أحد أعضاء كلية الدراسات الشرقية، على المحاضر والمحاضرة، وذكر لي كيف أفاد من أسلوب إحسان عباس ومن علمه في البحث عن معاني المفردات العربية في إنجاز عمله المتميز «قاموس العربية المصرية» الذي صدر عام ١٩٨٦ عن مكتبة لبنان. وقد ذكر لي هايندز فيما بعد أن عبارة إحسان عباس تجمع بين جزالة اللغة الكلاسيكية وكثافة اللغة الحديثة الميسرة بحيث غدت لغة عباس نبراسه الذي اهتدى به إبان إعداده القاموس المذكور الذي كان يعمل حينئذ على إنجازه. لكن المنية عاجلته قبيل إتمام القاموس وهو لما يزل في ريعان الشباب. ولكم سمعت إحسان عباس يترحم على هايندز ويبدي إعجابه بعمله وأسلوبه.

بعيد المحاضرة عرضت على إحسان أن نتجول في الحرم الجامعي الكبير الذي تقوم عليه الجامعة والمعروف بجماله واتساعه. ودلفنا خلال ذلك إلى إحدى كليات الجامعة القديمة، (والجامعة تتكون من عدة كليات متناثرة في المدينة الجامعية)، وكان في تلك الكلية ردهة طعام معروفة بجمالها، إذ علقت على جانبيها صور الخالدين من أبناء الكلية. وأخذ إحسان يتأمل بدقة واستمتاع كل صورة، ثم وقعت عيناه على صورة «فورستر» التي رسمها «روجر فراي»، وكذلك صورة الاقتصادي كينز أحد الأبناء البررة للكلية وغيرهم. وفي إحدى ردهات الكلية المعتمة لمح

إحسان لوحة كتب عليها بلفور، فقال: قبحه الله. قلت له إن بلفور هذا ليس آرثر بلفور، وإن سيئ الذكر من اسكتلندا، فرد قائلاً: قبح الله اسمه.

واتجهنا غرباً نحو كلية قديمة أخرى مروراً بما يعرف بأجمل أبرشية في أوروبا ذات الهندسة القوطية التي تقوم على مقربة من البناية التي صممها «جب» على غرار البارولا لتمثل تبايناً معمارياً يسر الناظر في كل زمان. وفي البهو الفسيح الذي تنهض من حوله كلية ترينتي العريقة قلت لإحسان عباس ما يقوله الدليل السياحي أحياناً للزائر، متحدثاً عن الخالدين الذي تخرجوا في الكلية. وذكرت له يومئذ ما قاله «جواهر لال نهرو» أحد خريجي الكلية، فعلق إحسان قائلاً: من هنا إذن حمل نهرو الإيحاء معه إلى بقاع الهند والسند. وانتقلنا بعد ذلك إلى البهو الصغير الذي يفضي إلى النهر مباشرة ثم إلى جسر يفضي بدوره إلى ذلك الممر الذي تتعانق فيه الأشجار الضخمة لتكون قوساً يمتد إلى آخر الشارع المؤدي إلى مكتبة الجامعة. وقفت مع إحسان عباس مقابل الشرفة التي يقيم في نزلها الأمير تشارلز، فعلق إحسان قائلاً: «لو كنت في مكان الأمير لزهدت في دنيا السلطة ورضيت بالعيش في هذا المكان إلى الأبد». وأضاف: «أن تعيش أميراً أو ملكاً مع مثل هذه الطبيعة الخلابة خير من أن تعيش أميراً أو ملكاً على بني البشر». وضحكنا. واستمر بنا التجوال إلى أن انتهينا إلى كلية مودلين التي تعرّف أحياناً بكلية «بيبس»، ذلك الكاتب الذي قدم للغة الإنجليزية أجمل كتابات النثر الفني في القرن السابع عشر، والذي أثرى اللغة الإنجليزية في بدايات عهدها تقريباً. ذكرت له أن الكلية تعرّف أيضاً بالناقد والفيلسوف الذي أرسى مدرسة النقد الأدبي في العالم الأنجلو-سكسوني وهو «أي. أ. ريتشاردز»، ثم رويت له قصة ريتشاردز المعروفة مع طالبه «وليم إمبسون» والتي كان التلفاز البريطاني قد وثقها للتو:

ذات يوم أحضر الطالب إمبسون، وهو لم يتم العقد الثاني من عمره مقالة قصيرة إلى أستاذه المشرف. وكان إمبسون قد عرض فيها للمعاني المختلفة للغة التي تندرج تحت مفهوم اللغة العلمية ذات الإشارة الدلالية المحددة (Denotative) واللغة العاطفية أو الشعرية أو الأدبية وما شاكل، وهي ما تدعى (Connotative) أو (Emotive). وأشار الطالب في ورقته إلى أن المشكلة الكبرى والتي تشكل تحدياً في استخدام اللغة إنما تكمن في ما ينتمي إلى النوع الثاني. وعندما قرأ الأستاذ مقالة الطالب أعجب بها أشد الإعجاب وقال قولته المأثورة مشيراً إلى الطالب: «هذا هو الذي يستحق أن يكون الأستاذ». وما كان من ريتشاردز إلا أن طلب إلى تلميذه أن يعيد كتابة المقالة بتوسع أكثر، فأحضر الطالب مقالة مطولة في حدود السبعين صفحة، وكانت تلك المقالة هي النواة لما أصبح فيما بعد كتاباً يعرف باسم «سبعة أنماط من الغموض»، وهو الكتاب الذي طبع عدة مرات وترجم إلى عدة لغات منها العربية. فماذا كان تعليق إحسان عباس على الموضوع؟ قال: «نِعمَ الطالب ونِعمَ الأستاذ. هذه هي العلاقة التي أحلم دائماً أن تكون بيني وبين طلابي، ولا أعتقد أنني حدت عنها». أما الكتاب المذكور فهو من بين الكتب التي تأثرت بها وتعلمت الكثير مما فيه، لكنني سأعيد قراءته مرة أخرى بعد هذه القصة. ومن المعروف أن إمبسون قد أصبح فيما بعد من أبرز النقاد والشعراء في عصره وواصل المسيرة التي كان قد بدأها أستاذه.

ولعل من المناسب هنا أن نذكر أن جامعة كمبريدج قررت قبل عدة سنوات إقامة سلسلة محاضرات بين الحين والآخر تعرَف باسمه تكريماً لجهوده الريادية في لغة النقد الأدبي. وكان أول من اختير للمشاركة في هذه المحاضرات هو «إدوارد سعيد» الذي افتتح هذه السلسلة من المحاضرات بمحاضرة عن الموسيقى، وستظهر هذه المحاضرات لأول مرة قريباً هذا العام. أما الشخص الثاني الذي وقع عليه الاختيار للمشاركة في المحاضرات فهو صديق إدوارد سعيد «مايكل وود» ، رئيس قسم الأدب الإنجليزي في جامعة برنستون.

عاد إحسان عباس إلى الجامعة الأمريكية في بيروت وبقيت في بريطانيا لإكمال دراستي. وظلت ذكريات ذلك اليوم موشومة على جدار الذاكرة. وكم أتى إحسان على ذكر تلك الرحلة العابرة في ربوع المدينة الجميلة، وكانت آخر مرة تحدث فيها عنها قبيل رحيله بأشهر قلائل. وقد أكد لي في إحدى المناسبات أن تلك الرحلة كانت أحد الأسباب الرئيسية التي دعته إلى أن يتقدم بطلب لشغل كرسي الدراسات الشرقية في الجامعة بعد رحيل الأستاذ «بوب سارجانت» الذي كان يجله ويقدره بشكل خاص. وأذكر جيداً كيف انتشر خبر تقدُّم إحسان عباس للمنصب في الدوائر الأكاديمية وبين الأساتذة الذين تمنوا أن يفوز إحسان عباس بذلك الكرسي الذي ربما كان أقل من منزلة إحسان الأكاديمية. ولولا أن تعقيداً دخل في نطاق السياسة بين كلية الدراسات الشرقية والجامعة صاحبة السلطة في التعيين لفاز إحسان عباس بالكرسي. وتلك القصة معروفة في الدوائر الأكاديمية، وكانت تشمل الأطراف الثلاثة: «آربري» و «سارجنت» الذي خلفه و «ليونز» الذي حسم أمر الكرسي لصالحه في نهاية المطاف. أي أن الجامعة اضطرت أخيراً إلى أن تعامل الأمر من باب أولوية من فات عليها في يوم من الأيام تلبيتها ، فآثرت ألا تستمر القطيعة بينها وبين ليونز، صاحب حق ضاع عليه عندما تم تعيين سارجنت. وهكذا نجا إحسان من حياة المنفى في المدينة الجميلة. وكم كنت أعلق أن الحظ كان في ركابه عندما جنبه العيش في مدينة نسبة الرطوبة فيها مرتفعة جداً خصوصاً في فصل الشتاء، فيرد بإيجابيته المعهودة: ألا تعتقد أن جمال صيفها وربيعها يفوق رطوبة خريفها وشتائها؟ ثم يتابع القول ضاحكاً: الجمال يجبُّ ما حوله مكاناً وقبله زماناً.

عندما عدت إلى الجامعة الأردنية عام **١٩٧٣** لم تتوفر لي فرصٌ كثيرة للالتقاء بإحسان عباس في السبعينات وأوائل الثمانينات، خصوصاً وأن ظروف الحرب الأهلية في لبنان لم تكن تيسر أمر السفر من لبنان وإليه. فكان أن التقيته في مرات قليلة عابرة عندما كان يحضر إلى عمان. وكانت تلك اللقاءات على قصرها تشد من أواصر الصداقة بيننا على الدوام. وفي منتصف الثمانينات حضر إحسان عباس إلى عمان ليصبح مقيماً فيها وكان ذلك بدعوة من الأمير الحسن. وتعد إقامته في عمان النص الختامي في حياته، ذلك النص الذي يثير الجدل أحياناً حول قبوله أو رغبته أو رفضه لحياة كانت تعد بالنسبة له نوعاً من حياة المنفى خارج بيروت، أو لنقل إنها كانت بدايات غربة الراعي في عمان. لم تكن الدعوة في بداية الأمر محددة الاتجاه. ولكن، يبدو أن إحسان عباس قد ظن أن تكون الجامعة الأردنية هي المستقر. وقبل سنوات قليلة فقط صرح لي

إحسان بينما كنا نمر بمحاذاة فندق الريجنسي في عمان أن الأمير عرض عليه أن يكون مسؤولاً عن مركز يقام في تلك المنطقة، فما كان من إحسان عباس إلا أن أجابه أن مرجعيته هي الجامعة، وقد أصبح هذا الأمر اليوم معروفاً لأصدقاء إحسان الذين تساءلوا دائماً عن قبول إحسان الدعوة دون معرفة بتفاصيلها وتبعاتها. وقد ألحق إحسان بما يعرف بلجنة بلاد الشام التي انبثقت عن مؤتمر بلاد الشام الأول عام ١٩٧٤. وهي لجنة لا تتمتع بالشخصية الاعتبارية التي يتمتع بها القسم، ولا حتى المركز، في الجامعة. وقد طُلب من إحسان عباس أن يكتب تاريخ بلاد الشام، وأنجز عبر السنوات الماضية أربعة مجلدات تغطي حقباً مختلفة من تاريخ المنطقة، كتبت بلغة جميلة تراوح بين لغة المؤرخ البارع ولغة الأديب المبدع، وهي كما أكد لي خلال أحاديثي معه أشبه بأسلوب التاريخ الاجتماعي الذي كتبه «ترافيليان» عن بريطانيا والذي يدعوك إلى قراءته والاستمتاع بمادته لأنه يخلو من حشو التواريخ والتفاصيل المملة التي يلجأ إليها المؤرخون عادة دون رحمة بالقارئ. وما من شك في أن كتابة التاريخ بالشكل الذي اتخذه إحسان عباس فيها تجديد يتخطى الأسلوب التقليدي الممل الذي يعتمد على تدوين الحدث وروايته بعيداً عن التوجه إلى بعث الحياة فيه.

كانت علاقة إحسان عباس بالجامعة علاقة هامشية، لم يسع هو إلى أن يطور هذه العلاقة ولم تحاول الجامعة أن تقدم له علاقة مختلفة. وحتى ارتباطه بلجنة بلاد الشام كان يحتاج إلى تمديد عند نهاية كل عام. وعلى مدى سنوات كنت أذهب إليه متطوعاً بدون صفة رسمية، (إذ إنني لست عضواً في اللجنة ولا عضواً في قسم التاريخ ولا في قسم اللغة العربية) ، كنت أذهب إليه ليكتب رسالة موجزة تبين رغبته في الاستمرار بالعمل. باختصار، لم يحظ إحسان عباس بأي رتبة في الجامعة الأردنية، ولم يقبله مجمع اللغة العربية عضواً فيه..! ومع كل هذا لم يقاطع إحسان عباس الجامعة الأردنية إيماناً منه أن الجامعة مؤسسة طلابية قبل كل شيء. كان قسم اللغة العربية يتوسل إليه في كل فصل دراسي أن يلقي بعض المحاضرات على طلبة الدراسات العليا. وحظيت حيناً بحضور بعض من محاضراته عن الجاحظ فأدهشني عرضه للمادة. لقد جعلني أقتنع بأن الجاحظ مؤهل لأن يكون روائياً لبراعته في تصوير الشخصية الإنسانية وهي تعيش واقعاً لا يلتقطه بكل هذه التفاصيل والدقة سوى روائي متمرس. هذا علاوة على ما يراه إحسان عباس ويجعلك تراه في الجاحظ من حوار روائي مبني على ديموقراطية الأخذ والعطاء، والتحدث والاستماع. تلك الديمقراطية التي تعطي الفرص المتساوية التي تهيئك بدورها لأن ترى في الآخرين ما كان قد خفي عنك من قبل، ومن ثم تقنعك طوعاً بالاعتراف أن ما تعرفه عن نفسك وعن الآخرين يجب ألا يكون نهاية المطاف، وألا يكون في الوقت ذاته أساساً كافياً لتعاملك مع بقية الخلق. إنه يجعلك في النهاية تعترف لنفسك أنك جزء من العالم وليس العكس.. إن إحسان عباس يجعلك تحس أن الجاحظ مؤهل أيضاً لأن يكون شاعراً لما في لغته من إيقاع لغوي رشيق (Rhythm) لا يكاد يفارقها، إضافة إلى رقة العبارة التي تفيض عذوبة لا يقدر على صياغة مثلها سوى شاعر أصيل.

يدهشك إحسان عباس بحماسه وهو يقرأ الجاحظ أو يعلق عليه أو يستبطن أسراره اللغوية. وهو لا يقدم لك رسالة أخلاقية، حتى لو بدت كذلك، وإنما يثير فيك شجن المعرفة لتتعرف بنفسك على ما في النص لاحقاً وبعد سماعه. وهو لا يهديك إلى معنى، ولا يطلب منك أن تكون تلميذاً مطيعاً تتقبل المعرفة كأمانة لا يجوز العبث بها، وإنما يشحنك بطاقة تظل مصاحبة إياك إلى أن تؤتي أكلها عندما تواجه النص مرة أخرى لاحقاً وعلى حدة.

إنك تخرج من محاضرة إحسان عباس مع صورة المحاضر الذي يرقى بجمهوره من الطلبة إلى مستوى الأوركسترا التي يحكم قيادها، ولا يترك مجالاً للملل ولا لشرود الذهن مهما طال أمد المحاضرة. وقد اصطحبته مرة إلى بيته بعد المحاضرة وقلت له ونحن نحتسي الشاي إنه يبذل جهداً خارقاً يفوق طاقته وهو يلقي الدرس، فأجاب: علّ هذا الجهد وغيره يكشف النقاب عن طالب مثل وليم إمبسون، مع أنني (مشيراً إلى نفسه) لن أكون أبداً ريتشاردز..! فقد كان إحسان عباس يعشق التدريس وينظر إليه كعمل نبيل يستحق المرء أن يرى فيه وسيلة رائعة لتحقيق الذات. وكان إحسان عباس يرى في العمل عبادة وربما كان يجد فيه قوة دفاعية تقف في سبيل خيبة الأمل. إنك لا تدخل على إحسان عباس نزله إلا وتجده منكباً على القراءة والكتابة.

قلما كانت البشاشة تفارق محيا إحسان عباس عندما تلتقيه. ففور ملاقاته تقيم هذه البشاشة والوداعة جسراً من الإلفة بينك وبينه في أقصر مدة زمنية، وتعجب كيف يستطيع هذا الرجل أن يهزم جحافل المرض والألم اللذين يلمان به، فتراه وكأنما هو في ريعان الشباب معافىً من كل مرض وهم. على الفور، ينساب إليك حديثه الودود في أي موضوع يجمعكما، حديث يتدفق بتلقائية تنساب بداية من ناحيته. وقد زرته ذات مرة وكانت بشاشته على غير عادتها مع أن ظلالها لم تبارح محياه. وبعد أن استدرجته (وإحسان عباس كما هو معروف من أقدر الكاظمين الغيظ، وغالباً ما يتجنب البوح فيما يتعلق بالأمور الشخصية) قال لي إنه زهق من الجلوس في البيت، وإن بوده أن يسافر إلى أي مكان ولو سفرة قصيرة وقريبة مكانياً. قلت له مشاكساً: نرحل إلى كيمبردج، فعادت إليه البشاشة كاملة وضحك ضحكته الفضية مجيباً: «يا ريت الصحة تساعد، لقلت لك نرحل الآن قبل غد»، واستقر الأمر على القيام برحلة إلى دمشق. وبالفعل توجهنا في اليوم التالي إلى دمشق مصطحبين معنا إبراهيم السعافين، أحد أصدقائه المقربين... ثلاثة أيام قضيناها في صحبته كان خلالها غاية في الابتهاج والسرور منذ أن صعد إلى الحافلة من أمام بيته إلى أن عاد إليه. أقمنا أثناء تلك الرحلة في شقة صديق لنا، فكان إحسان يصحو مبكراً قبلنا ويهيئ هندامه وكأنما يتهيأ للذهاب إلى وظيفة في بنك أو شركة. ورغم أننا اشترطنا عليه أثناء الرحلة ألا ينشغل في أي كتابة أو قراءة إلا أنه كان يتحسس زوايا البيت، فلا تقع عيناه على صحيفة قديمة أو مجلة أو كتاب إلا ويتناوله ويشرع في قراءته قبل أن يحين موعد الإفطار. وعندما كنا نمازحه ونقول له إنه ليس بحاجة لتناول الفطور لأنه أفطر على ما تيسر من القراءة علاوة على أنه يخرق الشرط، كان يرد علينا قائلاً إنه يسامحنا في كل ما هو موجود على مائدة الإفطار باستثناء حبات الزيتون الأسود، إذ كان مغرماً بذلك النوع من الزيتون. أراد إحسان

أن يقضي جل وقته وهو يتمشى في شوارع دمشق، وأذكر أننا تمشينا في سوق الحميدية ما لا يقل عن أربع مرات. ومن أطرف ما أذكره من رحلتنا تلك ما أريد أن أسميه «طرفة المتحف»: وهو، طبعاً، صاحبها ومخرجها ومنتجها. فعندما انتهينا من زيارة المتحف وأوشكنا على مغادرته اختفى إبراهيم السعافين فجأة ووقفنا أمام المتحف في انتظار أوبته. قلت لإحسان: أريد أن أختفي أيضاً وأعود إليك بمسبحة أعلقها في رقبتك حتى تكتمل في ذهني صورة اللاما في رواية كبلنج المعروفة (كِمْ)، فرد بتلك البداهة التي اشتهر بها: «أنا موافق أن أكون اللاما شريطة أن يكون إبراهيم هو كِمْ». وكان من الواضح أنه قد استحضر شخصية (كِمْ) بكاملها في الرواية رغم أنه كان قد مضى على قراءته لها، كما ذكر لي بعد ذلك، سنوات طويلة. وعندما توقفنا عند نقطة الحدود، حمل إبراهيم جوازات سفرنا كما هو مطلوب إلى نقطة التفتيش وبقيت أنا مع إحسان في الحافلة، وعندما طال غياب إبراهيم ولمح إحسان بوادر القلق على وجهي بادر بالقول: «كِم سيرجع، كما تعلم، حتى لو ذهب إلى دار الآخرة..!»، وفجأة ظهر (كِمْ) وفي يده جوازات السفر، وانطلقت ضحكة من أعماقنا كان من الطبيعي أن يظن إبراهيم أنها تعبير عن سرورنا بعودته هو لا بعودة «كِمْ»!

في أول زيارة قمت بها إليه بعد عودتنا من رحلة دمشق وجدته يجلس في تلك الشرفة وفي يده رواية «كِمْ». لم يستقبلني بتلك البشاشة المعهودة وحسب، بل أضاف إليها ضحكة من الأعماق ذكرتنا بزيارة المتحف. وقبل تلك الزيارة كنت أقول في نفسي إن صديقي الحميم إبراهيم شخصية في رواية كِم، وكم كنت أود أن أكتبها أو أن أجدها بين الروايات المكتوبة على الأقل. كان إحسان عباس يقرأ البشر مثلما يقرأ الكتب، ويعلّم الناس بالطريقة التي يتعلم بها، من خلال هامش أهم ما يحكمه حرية الحركة التي يوفرها العالِم للمعلم، ليلتقي الاثنان في النهاية على أرض صلبة تسمو على هشاشة الذات عند الطرفين.

كم كنت أعرض على إحسان عباس، مثل بقية أصدقائه ومريديه، أن أقدم أي مساعدة من أي نوع، لكنه كان يؤثر أن يظل بعيداً، كما اعتقد هو نفسه، عن إزعاج الناس، بل كان يؤثر أن يتحمل إزعاج الشيخوخة والمرض والعوز بنفسه بدلاً من أن يكون سبباً في إزعاج الآخرين. لقيته أكثر من مرة في البنك وفي البريد وفي الجامعة، وكنت أعتب عليه لأنه لم يكلفني بإحضاره إلى المكان الذي يقصده لقضاء حاجياته الروتينية. حتى عندما كان ينزل من الحافلة عند وصوله إلى البيت أو المكان المقصود، كان يؤثر أن يفتح الباب بنفسه وأن يتكئ على عصاه بدلاً من الاستعانة بالآخرين. كان الاعتماد على النفس، حتى في أشد الحاجة، شعاراً من شعارات إحسان عباس التي التزم بها حتى النهاية. وعندما حضرت ابنته «نرمين» من بيروت لتعوده في مرضه، شكا إليّ أن أسوأ ما يمكن أن يتعرض له المرء في حياته هو أن يقع رهينة في يد الغير ويصبح عبد الامتثال إلى الأمر، حتى لو كان الأمر مبرّراً.

شخصية إحسان عباس الودودة السمحة المتسامحة البشوشة المحبة هي التي جعلت الناس يؤمون منزله صباح مساء، يستأنسون به ويستأنس لهم حتى أصبح مقر إقامته مزاراً يتوجه إليه

الناس دون ترتيب مسبق. أصبح بيت إحسان عباس في شارع مستشفى الخالدي أشبه بقاعة إبراهيم ناجي في حي الدقي، ملتقى ثقافياً من غير دعوة. وكثيراً ما كنت تصل إلى منزله لتجد شتاتاً من الناس لا يؤلف بينهم اجتماعياً أو حتى ثقافياً غير محبتهم وتقديرهم للرجل. وكثيراً ما كان الحديث يدور حول موضوع خارج عن دائرة اهتمام إحسان عباس، ولكنه كان يكتفي بأن يكون الناس في حضرته وهو في حضرتهم. وهكذا عوض الله إحسان عباس خير عوض عن المؤسسات التي تركت الحصان وحيداً، على حد قول محمود درويش. وإنه لمن سخرية القدر أن تجد أن من التفّ حول إحسان عباس هم من النفر الذي لم يسبق لإحسان عباس أن أحسن إليه عندما كان قادراً على تقديم الإحسان، بل هم من الذين توطدت علاقتهم به في عمان بعيد رحيله من بيروت. فهذا هو مثلاً إبراهيم شبوح، صديق عمره، يستخرج له جائزة من مؤسسة الفرقان التي يرعاها زكي اليماني ويسلمها إليه في بيته في حضرة عدد محدود من الأصدقاء. وكم كان لتلك المبادرة من أثر طيب معنوي ومادي، إذ إنها جاءت عندما كانت الحاجة ماسة لتسديد أجرة علاج إحسان في المستشفى. وعندما نفذ المبلغ واصل إبراهيم شبوح جهوده للحصول على ما يكفي لتسديد بقية المصاريف الباهظة. أما عبد الجليل عبد المهدي، عضو قسم اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية، فكان لا يفارقه ويعوده على الدوام رغم شح إمكانياته وعدم توفر وسيلة نقل لديه.

***

شخصية إحسان عباس الأكاديمية معروفة للجميع. فتحقيقاته في التراث أغنت المكتبة العربية. ودراساته عن الأندلس فتحت الطريق أمام جيل كامل من الباحثين الذين واصلوا المسيرة بوحي من بعد نظره ونفاذ بصيرته. ورغم انشغاله بالتراث، إلا أنه لم يُغفل الحديث والحداثة، فكتب ما كتب من دراسات نقدية وأدبية في الشعر والنثر.

أما إحسان عباس المترجم، فلم ينتبه الناس إليه كثيراً، ربما لأن إنجازاته في غير الترجمة كانت تطغى على إنجازه كمترجم حتى ولو إلى حين. ولا يتسع المجال هنا إلى الحديث عن هذا الجانب الذي أبدع فيه إحسان عباس، ليس في الترجمة كمجال مهني، بل كمجال فني أدبي يدلل على كفاءته العالية في ميدان اللغة ومشتقاتها الأدبية، ويمكن التدليل على ذلك بترجمة رواية «موبي ديك» التي تعتبر من عيون الأدب العالمي. وعندما وقعت في يدي تلك الترجمة قبل ما يقرب من ثلاثة عقود، كدت لا أصدق أن ترجمة مثل هذا العمل الجبار قد قام بإنجازها شخص واحد، إذ إن تلك الترجمة تحتاج إلى فريق عمل. وما يقوم به إحسان عباس في كثير من الأحيان يحتاج إلى فريق عمل كامل. فمن يصدق مثلاً أنه قام بمفرده بتحقيق «الأغاني»، وهو آخر عمل ودّع به العالم؟ إذ فرغ منه قبيل أن يلزمه المرض الفراش بأيام.

وفي هذا السياق، لا بد من ذكر حادثة تعز ذكراها عليّ. فعندما كنت رئيساً لقسم اللغة الإنجليزية وآدابها استعنت بإحسان عباس في تدريس مادة الترجمة الأدبية لطلبة الدراسات العليا. ومع نهاية الفصل أحضر الطلاب الذين لم يلتحقوا بالمادة عريضة موقعة بأسمائهم جميعاً

مطالبين فيها بأن يقوم إحسان عباس بتدريسهم نفس المادة في الفصل الثاني، وبعد أن توسلت إليه وافق على الطلب رغم ارتباطاته وأشغاله. وانضم الطلبة القدامى الذين درسوا المادة إلى الطلبة الجدد كمستمعين. وقد ظل الطلاب يتحدثون عن هذه الظاهرة على مدى سنوات تلت. ويرجع السبب في ذلك إلى أن اللغة الأدبية (Emotive Language) كما أوضح ريتشاردز في كتابه «مبادئ النقد الأدبي» هي المشكلة وهي المحك الرئيسي الذي يكشف القدرات الإبداعية عند استعمال اللغة. ويؤكد لنا ريتشاردز أن أسرار اللغة الأدبية أو الشعورية هي التي تظل خافية علينا وهذا ما يجعلنا نجدد ونواصل استخدامنا للغة من أجل الوصول إلى أسرار الكون وما تخفيه بين جوانحها من أسرار.

وبعد، فهل يمكن لهذه السطور على قلتها وأمثالها على كثرتها أن تعرفنا على إحسان عباس؟ هل إحسان عباس فقط المعلم الريادي والتراثي الحافظ للتراث أمنه، والحداثي المواكب لعصره، والمترجم المبدع، والإنسان الإيجابي الذي كان يترفع عن السلبيات حتى عندما تصبح ذكريات؟ ما زلت أعد نفسي أحد المقربين إلى إحسان عباس، وكان يسر إليّ بالكثير من أسراره. وفي إحدى المناسبات ذكر أنني بكر (شقيقه الذي كان متيّماً به) الأصغر سناً. لكنني دائماً كنت أحس أن الوجه الأليف يستظل بالقناع الظريف الذي يلبسه قسراً ولا يشعرك بوجوده أصلاً إلا إذا تأملت إحسان عباس عن قرب، وحاولت أن تخضعه لمعايير المنطق العام. ولحسن الحظ أو سوئه، لم أكن فضولياً ولم تغرني صراحته معي بأي إلحاح يمكن أن يؤدي في النهاية إلى التعرف على ما خفي عليّ وعلى غيري من أسرار هذا الرجل العظيم. وعندما بلغني نبأ وفاته وعدت من سفري تذكرت عبارة اختتم بها «كونراد» روايته (لورد جم) مشيراً إلى شخصية جم بعد أن أعياه البحث في التعرف عليها رغم البحث والنقص، إذ يقول الراوي: «من يدري من هو جم؟ لقد رحل عنا وهو مطبق شفتيه» (Inscrutable)، وهي كلمة كان قد أطلقها الإنجليز على الصينيين كناية عن صمتهم وعدم القدرة على فهمهم.

هذه بعض الأسئلة التي يمكن أن تكون جزءاً من الأسئلة الكثيرة التي يطرحها على أنفسهم من عرفوا إحسان عباس أو تعرفوا إليه:

أولا: لماذا لم يترجم إحسان عباس كتاب «الاستشراق» عندما عرض عليه، واقترح أن يقوم كمال أبو ديب بالترجمة؟ ودعوني أفصح عن بعض التفاصيل هنا لأول مرة:

في تموز عام ١٩٨٣ ذكر لي إدوارد سعيد في مكتبه أن «الاستشراق» ترجم إلى ثلاث عشرة لغة. وفي اعتقاده أن أسوأ ترجمة كانت الترجمة العربية التي، كما قال لي، لم تحظ بأدنى قبول لديه إثر فراغه من قراءتها حتى لقد طرحها جانباً. وكانت ردة فعلي سريعة وساذجة: لماذا وكيف؟ فرد إدوارد على ذلك بالقول: «الحق على العرب. ثم صمت قليلاً وقال: إحسان عباس لا يريد ترجمة الاستشراق« . في واقع الأمر لم تعلق الملاحظة في ذهني كثيراً حينذاك ولم يكن هناك تواصل بيني وبين إحسان عباس بعد رحلة كيمبردج المذكورة. وبقيت الحادثة في ذهني صامتة إلى أن أيقظتها حادثة أخرى. ذلك عندما التقيت بإدوارد سعيد في حفل الاستقبال الذي أقامته

جامعة بير زيت في فندق الريجنسي في بداية التسعينات حين التفت إدوارد نحوي، وكنت واقفاً إلى جوار إحسان عباس، وقال لي: نلتقي في فندق الأردن في السادسة والنصف. وكان هذا على مسمع من إحسان عباس. وقبل الذهاب إلى فندق الأردن أوصلت إحسان عباس إلى بيته بسيارتي، إذ كنت قد أحضرته إلى فندق الريجنسي معي. كان غيظ إحسان عباس قد اشتد، وقال: «لو كنت في بيروت لدعاني إدوارد سعيد لمقابلته» وأدركت أن إدوارد سعيد لم ينس الحادثة التي يبدو أن إحسان عباس قد أودعها طي النسيان. وقد دعاني هذا الأمر فيما بعد إلى أن أستفسر أكثر من إحسان عباس عن الموضوع، وأكد في مقابلة مسجلة على شريط أنه كان أول من استشارته دار النشر العربية بشأن ترجمة «الاستشراق« ، لكنه رفض العرض وأحاله إلى كمال أبو ديب. وطبعاً كانت لإحسان عباس أسبابه الخاصة حيال الموضوع. والسؤال المحير هنا هو: كيف يرفض إحسان عباس ترجمة كتاب اكتسب شهرة عالمية منذ ظهوره عام ١٩٧٨ ولا يزال يزداد شهرة كل يوم، بل والذي أصبح من أهم النصوص التي كتبت في القرن العشرين؟ هل فات على إحسان عباس تقدير قيمة الكتاب؟ وما يثير الحيرة حقاً أن ترجمة «الاستشراق» أسهل بكثير من ترجمة «موبي ديك» وأقل عناءً من التحقيقات المعقدة الشائكة التي أنجزها إحسان عباس.

ثانياً: لماذا لم يكتب إحسان عباس عن محمود درويش مثلاً مثلما كتب عن البياتي؟ لماذا كتب عبد القادر القط أفضل ما كتبه في نقد الشعر عن محمود درويش في الستينات؟ أليس أهل مكة أدرى بشعابها أو هم «أحق» بشعابها؟ كنت أشعر دائماً أن إحسان عباس متيم بمحمود درويش، بل ومسكون به. وقد طلب إليّ مرة أن آخذه إلى استاد المدينة الرياضية بعمان ليكون في حضرة محمود درويش وهو يلقي شعره بمناسبة تلبيته دعوة مهرجان جرش. ولست أدري إلى هذه اللحظة كيف تماسك إحسان عباس ونحن نعبر مدخل القاعة وهي مكتظة بالآلاف الذين قدموا لسماع محمود درويش. وبأعجوبة استطعنا أن نخترق الجموع وأن نجلس في الصف الأمامي.! ما إن رأى محمود درويش إحسان عباس جالساً حتى انهال عليه بالترحاب الحار وجلس بجانبه قبل أن يصعد إلى المنصة تاركاً مكانه الذي أعد له من قبل اللجنة الراعية خالياً. وظل إحسان عباس منتشياً أياماً طويلة بسبب سماعه محمود درويش محدثاً الناس صباح مساء عن الأمسية. وكان يسألني بين الفينة والأخرى عما إذا كان محمود درويش في البلد ليقوم بزيارته. وفي آخر زيارة قمنا بها لمحمود درويش ذكرت أن إحسان عباس قد أصدر ديوان شعر، ويبدو أنني أسأت التقدير إذ لم يكن إحسان عباس يرغب في أن يصل هذا الخبر إلى محمود درويش، فعلق قائلاً إن النسخ المحدودة التي طبعت قد نفذت جميعها وأنه لا توجد نسخة واحدة يمكن أن يقدمها إلى درويش. طبعاً وصلت الرسالة إلى محمود درويش والتزم الجميع الصمت. وعندما هم محمود درويش بإحضار نسخة من الجدارية ليقدمها إلى إحسان عباس أجابه إحسان بأنه قد ذهب بنفسه إلى دار الشروق لإحضارها وإنه لم يستطع الانتظار طويلاً ليحصل على ما يظهر من شعر محمود درويش في الأسواق. وفي طريقنا إلى بيت إحسان عباس بعد مغادرتنا محمود درويش طلب مني إحسان عباس ألا أحاول أن يصل ديوانه إلى محمود درويش حتى لو طلب استعارته مني معللاً الأمر بأنه

لا يعد نفسه شاعراً خصوصاً أمام «شاعر فحل» (كلمات إحسان عباس) مثل محمود درويش. وقد ذكر على مسمعي بل وعلى مسمع الآخرين أن أمنيته أن يكتب كتاباً عن محمود درويش، بل وأكد أنه يسعى لإخراج هذا الكتاب في غضون عامين على الأكثر.

ثالثاً: يتسا ءل نفر غير قليل من الناس، لماذا لم يكتب إحسان عباس كتاباً عن فلسطين ما دامت لديه القدرة على كتابة سلسلة من الكتب عن بلاد الشام؟ استمعت إليه مرة وهو يروي بحرقة كيف سقطت عين غزال، مسقط رأسه، وكان شقيقه بكر آخر من بقي في القرية يدافع عنها. بالنسبة إليه وإلى أخيه، كانت فلسطين هي الهاجس الأول والأخير طوال سني حياتهما: هي قضية، نكبة، ومأساة، وفردوس مغتصب، وهوية في الشتات، إلى آخر ذلك. وقد شهدت في منزله جزءاً من مشادة عنيفة بينه وبين كمال صليبا كانت قد بدأت قبل وصولي إلى تلك الشرفة حيث كان يجلس. وكانت المشادة تتعلق بجزء من تاريخ فلسطين كان كمال صليبا قد ضمنه كتابه عن الأردن وعرضه على إحسان عباس. وسمعت إحسان عباس يقول لكمال صليبا: «إذا كنت لا تعرف الحقيقة فلماذا تلفق معلومات عارية عن الصحة بهذا الشكل؟» والمعروف أن كمال صليبا قد تتلمذ على إحسان عباس وأن كتابه الذي اشتهر به كان من اقتراح إحسان عباس نفسه. وإذن، كان إحسان عباس مجهزاً بكل أدوات الكتابة ومستلزماتها التي كانت تؤهله لكتابة ما يلزم من تاريخ الأمة التي شهد فجيعتها صبياً وعاش آلامها شاباً وكهلاً.

ربما استطعت أن أقدم طرفاً من الإجابة أو شيئاً من التبرير من خلال حادثتين: الأولى: مقابلة كنت قد أجريتها معه وسجلتها على شريط، وهي آخر مقابلة يجريها. ولم يكن في نيتي أي ترتيب مسبق لاجراء مقابلة ربما تزعج الرجل بعد أن وقع وشفي قليلاً وأصبح قادراً على الحديث. لكن إبراهيم شبوح، وله الشكر، أشار علي أن أذهب وأتحدث إلى إحسان عباس عن موضوع شائق يحب التحدث فيه. واغتنمت فرصة دعوة مؤسسة البابطين له لحضور المؤتمر الذي تنوي عقده في غرناطة في أكتوبر عام ٢٠٠٤، فحملت معي مسجلاً صغيراً وبدأت الحديث معه عن ابن زيدون وعشيقته «ولادة بنت المستكفي». كان (كما لاحظت ابنته نرمين التي كانت تجلس معنا) في غاية الانشراح والحبور، وذكرني انطلاقه وتدفق حديثه العذب بأسطورة أنثى طائر البجع التي تشدو بأحلى الغناء قبيل رحيلها عن الدنيا. وعجبت أشد العجب وأنا أراه يصارع اللغة ويقهرها مثلما يتغلب على المرض، وكأنه يقول للسامع أن لا بد من التغلب على اللغة وقهرها مثلما يتغلب المرء على المرض حتى يتمكن من الإمساك بالبيان وتطويعه والنطق به. فبدلاً من أن يشكل المرض عائقاً في طريق الوصول إلى التركيب اللغوي المطلوب كان المرض عنده يشكل تحدياً يساعده في التنقيب عن مكنونات اللغة.

في سياق المقابلة تحدث إحسان عباس عن الأسباب التي حرمت الموشح الأندلسي من مساهمة ابن زيدون فقال: «الآن خطرت ببالي لأول مرة بعد هذه السنوات الطويلة خاطرة تعلل أمر إحجامه عن كتابة الموشح» ... وعندما عرّج في الحديث على تلك القصيدة المشهورة: (ودع الصبر محبّ ودعك..) بدأ صوته يهتز وكأنه قد تحول إلى صوفي يتوق إلى الرحيل عن الوجود المادي الذي لا

يتسع لكيانه العاطفي الكبير.! المهم أنني سألته عن الأسباب التي حالت بينه وبين الكتابة عن ابن زيدون الذي يحبه ويعشقه ويعرف الكثير الكثير عنه ويعتقد بأنه لم ينصَف، فأجاب بعدم رغبته في مزاحمة الناس الذين كتبوا عنه رغم أنه يعتقد بعدم وجود دراسة واحدة مميزة عن ابن زيدون، وأن شعره لم يُجمع بطريقة جيدة. وكان من الطبيعي أن أعلق بالقول أنه قد كتب عن البياتي فكانت إجابته أنه كتب عن البياتي وهو لا يعرفه ولا يعرفه الناس، وأنه لم يتوقع في يوم من الأيام أن يساهم ذلك الكتاب كل هذا الإسهام في تدعيم شهرة البياتي.!

أما الحادثة الثانية، فهي عندما تحدثت معه بشأن بحث عن الشعر الحديث كنت بصدد إعداده. فعرض عليّ أن يتبرع لي بكل ما في مكتبته من كتب عن الشعر الحديث أيام كان الطابق الأرضي من العمارة التي يسكنها مأهولاً بكتبه، وطلب مني أن أحمل ما يتوفر عنده من دراسات ودواوين وما إلى ذلك دون أن أعيدها إليه مستقبلاً، وقد عجبت لذلك العرض، وكان ردي على هذا الاقتراح أن يذهب هذا التبرع السخي إلى مكتبة عامة. وفعلاً، اختفت كتبه بعد أسابيع وذهبت إلى مكتبة جامعة فيلادلفيا. وقد اكتفيت منها بكتاب واحد للذكرى وهو كتاب «أنشودة المطر»، وكلما نظرت إلى تعليقاته على حواشي الكتاب وهوامشه أعجب من دقته ورغبته في توفير كل ما يستطيع من تفاصيل الشرح المضني الذي كان قد وشح به الكتاب بيديه. وفي إحدى زياراتي له لمحت عدداً من صناديق الكرتون تتكدس عند المدخل وأخبرني أنها دواوين شعر وصلت إليه من مؤسسة العويس من أجل التحكيم، وعلق قائلاً أنه لا يوجد فيها ما يستحق عناء القراءة وأنه لا يوجد في باله إلا «سليمان العيسى» ولن يرشح غيره (ولم يحصل ذلك فيما بعد).

هل يمكن إذن أن نقرأ مواقفه تلك من الكتابة على أنها ردة فعل على المراجعة التي قام بها «الياس خوري» في مجلة (شؤون فلسطينية) لكتابه «اتجاهات الشعر المعاصر»؟ وقد سمعت كثيراً عن استيائه الشديد من تلك المراجعة، لكنني لم أسأله. وكانت ردة فعله هذه تجاه الشعر الحديث تدعو إلى استذكار الحادثة على الأقل.

واليوم.. يرحل عنا إحسان عباس دون أن يغيب عنا المؤلف والباحث ودونما نص على وجه التعيين.. يغيب عنا المؤلف، لكنه يظل يطغى على النص وعلينا في آن.



غياب
٣

محمد القيسي

المغني الجوال*

صبحي حديدي

I

ذات يوم، وفي ذروة بحث الوجدان العربي عن إحالات خلاصية، نشرت مجلة «شعر» ملفاً عن شعر المقاومة داخل فلسطين المحتلة، تضمّن عدداً من القصائد القادمة «من وراء الأسلاك» حسب تسمية الملفّ. لكنّ التحرير ارتكب هفوة، يمكن للمرء أن يتفهمّها تماماً، آنذاك والآن أيضاً، هي إدراج خمس قصائد للشاعر الفلسطيني محمد القيسي(١٩٤٤-٢٠٠٣)، الذي كان في الواقع قد عرف مرارة النزوح منذ العام ١٩٤٨، وكان عند صدور الملفّ يعيش متنقلاً بين أكثر من منفى بعيداً عن مسقط رأسه، «كفر عانة».

والشاعر، الذي رحل عن عالمنا يوم الأوّل من آب (أغسطس) الماضي، في عمّان، كان جديراً بهذه الصفة (التي بدأت، واستمرّت حتى الساعة، غائمة ملتبسة فضفاضة مجازية)، إنْ لم يكن بسبب انخراطه التامّ في الموضوع الفلسطيني، بالمعاني الوطنية والإنسانية والوجودية والرمزية، فعلى الأقلّ لأنّ الراحل كان يعتبر الشعر ذاته سلوكاً مقاوماً بأرفع ما تعنيه الكلمة من معنى. وهو يقول، في علاقته بالشعر على هذا النحو: «إذا كان الشعر أداتي الوحيدة في مواجهة القسوة، فقد كان المخيّم موضوعي وهاجسي اللحظي، كنت أكتب لأقنع نفسي بالحياة، ثمّ لأزداد معنى، وكنت أحسّ بواسطة الكتابة أنني أقترب أكثر من الحلم، من أغاني أمّي، ومن الأرض».[١]

وفي نصّ أكثر وضوحاً، وأكثر إنصافاً لوظيفة الشعر ربما، يقول القيسي: «يظلّ الشعر حالة ما من الهروب، الهروب الذي يمكّن ويسلّح المرء أو الشاعر بعدّة المواجهة والصدامية التي لا بدّ آتية ما بين الشاعر والواقع. هذا لا يعني نفي الواقع من اهتمامات الفنّان، بقدر ما يعني تغلغل هذا الفنّان في نواحي هذا الواقع وأبعاده، والتحليق عبز تفاصيله، على الأقلّ لفهمه واستيعابه، من أجل أن تغدو إمكانية الخروج عليه، ناجحة وإيجابية».[٢]

والحال أنّ تصريحات كهذه لا يمكن أن تؤخذ قرائن دالّة في تلمّس خصائص التجربة الشعرية

للقيسي، أو لأيّ كاتب سواه، ما لم تتجسّد في الكتابة الإبداعية ذاتها، وعلى نحو أقرب إلى البرهان القاطع في الواقع. وهذا، بالضبط، ما نعثر عليه تماماً كما يحلو لنا، منذ قصائد القيسي المبكرة، وصولاً إلى آخر ما كتبه من نصوص شعرية أو سردية أو تلك التي تمزج بين الأجناس. «في المنفى» مثلاً، القصيدة التي كُتبت سنة ١٩٦٤ في مخيم الجلزون، وتفتتح أولى مجموعات القيسي الشعرية «راية في الريح»، ١٩٦٨، تبدو وكأنها خارجة من لغة وإيقاعات وموضوعات وأسلوبية القصيدة الفلسطينية «المقاوِمة» أواسط الستينيات، قصيدة محمود درويش وتوفيق زياد وسميح القاسم وسالم جبران:

غداً يمضي بنا التيّار يجمعنا بمن نهوى
ونروي شوقنا المحبوس في أعماقنا نجوى
ويدري الناس والأحباب أنّا ما سلوناهمْ
وأنّا لم نزل في مركب الأشواقِ
نبحر صوب دنياهمْ
تُرى من يخبر الأحباب أنّا ما نسيناهمْ.

في الحقبة ذاتها، كان شاعر فلسطيني راحل بدوره هو فوّاز عيد (يكمل، في قناعتي، منجزات دائرة «السداسيّ» الشعري الفلسطيني: خالد أبو خالد، فوّاز عيد، محمد القيسي، مريد البرغوثي، أحمد دحبور، وعز الدين المناصرة)، قد أصدر مجموعته الأولى «في شمسي دوار»، ١٩٦٣، ويشتغل على مجموعته الثانية الممتازة «أعناق الجياد النافرة»، ١٩٦٩. وكان يكتب قصيدة من الطراز التالي، مثلاً:

وتبقى بيننا الوديانُ.. والأحزان.. والأسوارْ
ويبقى السائلونَ الريحَ عن أنفاسنا.. عن لوننا..
وتظلّ دون وجوهكم أسفارْ
سلاماً وليضيء خلجانكم لهبي
لجرحِكُمُ النهارُ. ولي الطريقُ إلى مناهلكمْ
أودّ.. أودّ لو تجتاحكم ريحي..
فأحضنكم
وأعبر كلّ ودياني.. فلا أعيا.. وأحضنكم
تظلّ حيالكم أسفارْ
سلاماً.. واغرقي يا أرضهمْ بالنار[٣]

وهذا «السداسي» حمل أعباء تطوير القصيدة الفلسطينية في منافيها العربية، وفي حلقة وسيطة ـ ستينية بين «شعر النكبة» و«شعر المقاومة». وشعراء هذا الجيل لم يتوفّر لهم «رفاه» الإبتعاد عن الهمّ الفلسطيني ـ في مختلف مستوياته، شريطة أن يكون المستوى الوطني في الطليعة ـ كما توفّر لشعراء فلسطينيين بعدهم، واليوم في الحقبة المعاصرة أيضاً. ولا ريب في

أنهم حملوا، تماماً كما فعل شعراء الأرض المحتلة من أمثال درويش وزياد والقاسم وجبران، العبئَيْن معاً: تطوير شعريات فلسطينية يُشار لها بالبنان وتشكّل خصوصية جمالية في المشهد الشعري العربي، والإنتماء من جانب آخر إلى حركة الحداثة والمساهمة في صناعتها على حدّ سواء.

II

لكنّ محمد القيسي كان أغزرهم بلا ريب!

ساعة رحيله كان قد أصدر زهاء ٤٠ عملاً، في الشعر والسرد والنثر والسيرة والحوار وأشعار الأطفال، إلي جانب «الإعمال الشعرية» التي صدرت سنة ١٩٩١ في ثلاثة مجلدات. وإذا كانت تلك الغزارة دليلاً بيّناً على خزين شعري عميق الغور، فإنها كانت في الآن ذاته جزءاً لا يتجزأ من «استراتيجية» الشاعر في مقاومة شرط المنفى، وشرط الوعي الشقي الذي حاق به أو طوّره هو بنفسه إلى درجات أشدّ وأرقى، إلى جانب فعل المقاومة الفريد كما تصنعه كتابة الشعر. يسأله محاور عن «سرّ» غزارة نتاجه الشعري في «وقت جفاف الشعر والإبداع»، فيبدي الراحل امتعاضاً خفيفاً من مفردة «سرّ»، قبل أن يجيب: «أعتقد أن لا سرّ في الأمر غير هذه الحياة، بكلّ توتّرها وانكساراتها المتتالية، الباعثة على الألم، الألم العميق، الألم الذي لا علاج له غير الكتابة. القصيدة ملاذ وعزاء ما، ركض متواصل نحو فرح أو سكينة، وهي اقتحام عتمة كثيفة، أبحث عبرها عنّي، عن أجزائي المتناثرة، بلاداً أو مفردات، فلا أكتشف إلا هذه الحاجة، حاجة السؤال. لم أخلص لعمل أو وظيفة، لبيت أو أسرة، كما أخلصت لها. قلت القصيدة عملي، وظيفتي، بيتي وأسرتي. هكذا أقيم روحي من سباتها، وأزين موتي، ولا أطلّ إلا على صباحات جريحة، وتعب غنيّ، يقولني إذ لا يقولني. كأنّ القصيدة دليلي إليّ، ولأني لم أصلني بعد، فأنا أعيش وأكتبها، رجاء البيت الذي أحلم».[٤]

وهذا الكلام المدهش، الذي قد لا يكون البتة بعيداً عن حقيقة ما كان يدور في دخيلة الشاعر عن الشعر، نعثر عليه مترجماً في عشرات القصائد على امتداد تجربة الشاعر الغنية. خذوا، مثلاً، ما يقول في قصيدة «الأغنية التي تنام في الورق»، من مجموعة «كم يلزم من موت لنكون معاً»، ١٩٨٣:

على الورقْ
يمكن أن أحصي حسرات العامْ
واحدةً، واحدةً، وأقولْ
ما يسكنُ الصدر
وما يزنّر الأيام من أرقْ
يمكن يا أسيرة الغياب، يا كثيرة السفرْ
أن أجمع النجوم والكرومْ

قلادةً،
إنْ شئتِ أو حَلَقْ
على الورق

ولهذا يخيّل إليّ أنّ أحداً، ممّن يعرفون الشاعر في الأقلّ، لم يصدّق الراحل حين أعلن في مطلع العام ١٩٩٨ أنه سوف يعتزل الشعر! وبالفعل، اتضح سريعاً أن أسباب القيسي في اعتزام اعتزال الشعر كانت نابعة أساساً من قلق جمالي حول... كتابة الشعر! ففي تلك الحقبة كان قد أحسّ بما أسماه «حالة تعب من القصيدة»، وجرّب كتابة جنس تعبيري آخر غير بعيد عن الشعر ومعتمد على «سرديات متضافرة مع القصيدة» كما قال. غير أنّ عزمه ذاك كان يشي بقلق من نوع آخر في الواقع: قلق الإيصال، أو الوصول بصفة محددة أكثر. وفي حوار حول هذا التفصيل بالذات، كان الراحل جسوراً تماماً حين أعلن أن الشعر كفّ عن كوته أداة أو وظيفة: «إذا أعدتُ النظر في مجمل تجربتي، وما أنجزت من كتب تعدّت العشرين، تساءلت: ماذا بعد؟ ماذا لو بلغ عدد كتبي الثلاثين أو الأربعين؟ ما الذي سيحدث؟ سأظلّ أخاطبني وأعيد الصوت إلى مصدره».[٥]

السمة المركزية الثانية التي طبعت نتاج الراحل، وميّزته عن جميع شعراء فلسطين ربما، كانت نبرة الشجن العميق التي هيمنت على قصائده فلم تفارقها حتى آخر سطر شعري خطّته يده. لقد كان ذلك الشجن الدافق تجسيداً طبيعياً لمشاعر الفقد والحنين والمنفى والغربة، وقد انقلب بمرور الزمن وتعاقب المجموعات وتراكم الخيارات والمهارات إلى ما يشبه الخطاب الرومانسي الأعلى الذي يمثّل التجربة بأسرها، أو يصنع معادلها الموضوعي إذا جاز التعبير.

كان تروبادورياً بكلّ ما تعنيه المفردة من معاني التجوال والغناء، وكان ناي فلسطين الذي لا حدود في متتالياته النغمية للأسى والحزن والغربة، والمسجّل الأكثر التقاطاً لحسّ التراجيديا والرثاء في الموروث الفولكلوري الفلسطيني، والشاعر الأكثر ارتباطاً بشخصية الأمّ(حمدة، التي خلّدها في عمل كامل وأكثر من قصيدة) لا بوصفها الحامل الرمزي للوطن والهوية والأرض فحسب، بل بوصفها أيضاً منبع الغناء ومصدر الأسطورة وبيت الشعر.

معظم هذه العناصر، وكلّها في نماذج عديدة، تجتمع وتأتلف في قصيدة واحدة أحياناً، وكأنما هي بصمة الشاعر، صوت القيسي الأبرز الذي يميّزه، أو صوته الوحيد ربما. خذوا ما يقول في مستهلّ قصيدة مبكرة بعنوان الصمت والأسى»، من مجموعته الأولى:

ولو أنّ الطريق إليكِ ميسورُ
لما وهنتْ خطايَ، وسُمّرتْ نظراتي اللهفى وراءَ البابْ
ولا سَهُدتْ عيونكِ في انتظار زيارة الأحبابْ
ولا ما بيننا حالَ العِدى والموتُ والسورُ
ولكنّ الثعالب في ربوَعكِ تزرع الأهوالْ
وتغتال ابتسام الصبح فوق مباسم الأطفالْ
«يا دارْ، يا دارْ، لو عدنا كما كنّا

لاطليك يا دارْ، بعد الشيدْ بالحنّا».

ولم يكفِ القيسي أن القصيدة، المكتوبة في عمّان سنة ١٩٦٧، تستعيد قرية الشاعر وطفولته وأهله ودياره، وتزخر بأحزان وآلام وأوجاع، إلا أنه صدّرها باقتباس من الشاعر الإسباني لوركا: «آه ليمهلني الموت/ حتى أصير في قرطبة/ قرطبة البعيدة، الوحيدة».

وخليل السواحري يلتمس أساساً سوسيولوجياً، سياسياً في نهاية الأمر، لما يسمّيه «شمول الحزن وموضوعيته»، ويرى أنّ الظاهرة إيجابية وليست سلبية، ويقول: «نظرة سريعة إلى التراث الشعبي الغنائي في فلسطين منذ عام ١٩١٧ ومروراً بثورات ٢٧، ٣٦، ١٩٤٨، وانتهاء بكارثة حزيران ١٩٦٧، تؤكد أنّ الحزن والندب يشكلان رافداً مهماً من روافد الغناء الشعبي الفلسطيني. ومهمّ جداً هنا أن نؤكد إيجابية هذه الظاهرة لا سلبيتها، فإذا كان الغناء العراقي بعد مأساة كربلاء قد تميّز بالندب والنواح حتى بات طابعه اللحني المميّز، فمن باب أولى أن تعكس المأساة الجماعية للشعب الفلسطيني طيلة الأعوام الخمسين المنصرمة حزناً جماعياً له مبررات وجوده ونموّه واستمراره حتى الآن».[٦]

السمة الثالثة هي أنّ القيسي جرّب الكثير من الأشكال، سواء في كتابة الشعر أم في مزج الشعر مع أجناس أدبية أخرى، وكان دائب التشكيك في الشكل الواحد، رغم أنّ شكل التفعيلة ظلّ خياره الأكثر تفضيلاً عملياً. ومنذ مجموعته «رياح عز الدين القسام»، ١٩٧٤، جرّب إدخال مقطع شعري قصير على هيئة حاشية مرقّمة أسفل متن القصيدة؛ وكتب النصّ المتّصل، أو المدوّر، في قصيدة «لحن وداع لأيامنا»؛ والقصيدة المطوّلة، كما في «عز الدين القسام: جزء من حديث ذات ليلة باردة».

وفي قصيدة «العرس»، من مجموعة «إناء لأزهار سارا، زعتر لأيتامها»، ١٩٧٩، أدخل للمرّة الأولى مقاطع نثرية داخل القصيدة الموزونة، وكان موفقاً في تقديري، لأنّ النصّ بدا جذّاباً تماماً في تشكيله الإيقاعي، متماسكاً ومتيناً وكأنّ التفاعيل تحكم نسيجه. كذلك ارتقت اللغة الشعرية، وتخلّت بدرجة ملموسة عن معجمها الرومانسي المألوف، ومالت أكثر إلى الذهنية والتأمّل والاقتصاد. هذه، أيضاً، هي الحال في قصيدة «وضوء الدم»، وهي الحركة الرابعة من قصيدة طويلة بعنوان «صور وما تحلمون»، في مجموعة «اشتعالات عبد الله وأيامه»، ١٩٨١، حيث الحركات الثلاث الأخرى تعتمد التفعيلة.

ولسوف ننتظر العام ١٩٨٨، حين صدر العمل التجريبي «كتاب حمدة»، لكي نعثر على مَزج تُرجّح فيه كفة النثر على الشعر، إذْ تنحو معظم المقاطع منحى قصيدة النثر (الناجحة تماماً، هنا أيضاً)، تتخلّلها مقاطع تفعيلية ذات إيقاعات غنائية شجيّة، محصورة (لأسباب تظلّ غير واضحة في الواقع) ضمن مستطيلات طولانية. هنا مثال من القصيدة على تعاقب مقطع نثري واخر تفعيلي يأخذ صيغة التنويمة:

المتوّجُ بفعل أناملكِ، وانكساري، محرّر الصمت بأغلال الفقدان، أسير أثلامكِ السبعينَ، المُعرض لاعتلال مقيمٍ، وشحوب غنائي، مستنبتاً كستناء بسمتكِ الجاريةِ، يبدأ النشيدَ، نشيدَ منْ

يكلّمه كلُّ شيء
نشيدك الذي لا نهايةْ.
نامي، يا عين حبيبي
يا ملأى بالنومْ
نامي يا عين حبيبي
في ظلّ الدومْ
نامي، يا عين حبيبي
تحرسكِ الأهدابْ
نامي، يا عين حبيبي
قمري غابْ
نامي، يا عين حبيبي
ذهبَ الرُكبانْ
نامي، يا عين حبيبي
فأنا سهرانْ.

وبالطبع، كانت للقيسي أيضاً تجربة مع مَسْرَحة الشعر، في قصيدة «ظهور عز الدين» التي نُشرت في مجموعته «كلّ ما هنالك»، ١٩٨٦، وأطلق عليها الراحل تسمية «مسقصيدة». كذلك لم يقاوم إغراءات الكتابة البصرية والألعاب الطباعية، كما في مثال شهير استهلّ به مجموعته «ماء القلب»، ١٩٩٨، واتخذ شكل الصليب بصرياً، وما يشبه الكتابة العروضية نصّياً:

ألْ
قا
تِ
حَة
من بين حرير الأرض، حريرُك وحدَه
يَنْ
شِ
لُ
ني
منْ
بئـ
رِلْ
وِحْ

دَةْ

وكانت للقيسي سلسلة تصريحات مدوّنة في الواقع، حول الشكل والأشكال. فهو يقول: «لستُ حارساً لشكل شعري معيّن» و«أحلم بالكتابة بأكثر من شكل لأنني أشعر بأن الأشكال جميعاً، بصورة مفردة تضيق بما نحمل من حلم ولا تشكّل الأداة الناجعة لمعالجة هذا الواقع بشموليته»؛ و«أحسّ بمحدودية الأشكال الشعرية المتعارف عليها، أعني الشكل الواحد، قديماً كان أم تفعيلة، أو نثرياً، وانطلاقاً من رغبة الإفلات من سطوة هذه القيود ومحدودياتها، وصلت إلى كتابة لا أحدد لها جنساً أو شكلاً» و«هذا التبدل الذي طرأ على شكل القصيدة عبر تجربتي الشعرية، لم يكن ركضاً وراء أشكال، أو قفزاً في الفضاء، وإنما اقتضتها الحالة النفسية وطبيعة التجربة المعاشة، بما يمكن القول إنه المضمون يستولد شكله بنفسه ويحدّده».

ولكنه أيضاً يقول: «ظلت القصيدة الغنائية متنفّسي ومزماري إلى الأشياء والناس»؛ و«أعتبر الموسيقى عنصراً أساسياً في البناء الشعري، وإذا كنّا قد مُنحنا مثل هذه النعمة، فكيف نتخلى عنها، مهما كانت اللغة مكثفة ومهما كان النصّ في قصيدة النثر يحفل بالشعرية ويحفل بالأجواء والمناخات الشعرية، إلا أنه يظلّ نصاً إبداعياً مختلفاً، وهذا لا يعني أنني ضدّ قصيدة النثر أو أنني أعيّن نفسي حارساً لشكل معيّن في الشعر»؛ وقصيدة النثر: «تتمتع بطاقة تعبيرية عالية، شريطة أن تتوافر لكاتبها عمق التجربتين الحياتية والشعرية، هذه القصيدة عمل صعب وأكثر تعقيداً وإشكالية من قصيدة التفعيلة ومن قصيدة البيت، ومن هنا تتطلب العدّة العميقة».[٧]

III

ورغم أنه جرّب قصيدة النثر مراراً، كما أسلف القول، بل قدّم فيها نماذج لامعة(كما في مجموعته «اشتعالات عبد الله وأيّامه»، ١٩٨١، وقصيدة «دمي نافرٌ وحده» بخاصّة)، فإنّ القيسي يظلّ شاعر تفعيلة في الجوهر، كيفما كتب الشعر وأنّى ذهب في تجريب الأشكال. أكثر من ذلك، كان الراحل عضواً في «حلقة» شعرية ضيّقة للغاية، واصلت الإقامة في قلاع التفعيلة ليس من منطلق الإنحياز أو التعصّب أو اليقين المطلق بصلاحية هذا الشكل الشعري دون سواه من الأشكال، ودون شكل قصيدة النثر تحديداً، بل من منطلق الإيمان برحابة البُنى الإيقاعية المعتمدة على التفعيلة، وأنها لم تُستنفد بعد، بل هيهات لها أن تصبح مستهلكة تماماً في أيّ يوم.

وشخصياً كنت وأظلّ مقتنعاً أنّ القيسي، إسوة بحفنة محدودة للغاية من شعراء التفعيلة العرب المعاصرين، حمل مع محمود درويش وسعدي يوسف الكثير من أعباء الحفاظ على حيوية هذا الشكل الشعري من جهة، وسعى من جهة ثانية إلى الإرتقاء به نحو مصافّ جمالية وموضوعاتية أعلى وأكثر قدرة على «منافسة» طغيان الشكل الآخر(قصيدة النثر)، إذا لم نتحدّث عن «تفعيل» التفعيلة على نحو يجعلها تساعد الذائقة العربية الراهنة في جسر الهوّة بين الشكلَين، من أجل صالح القصيدة العربية المعاصرة في نهاية المطاف. والشعراء من أمثال محمد القيسي بصفة خاصة، والذين يذهبون هذا المذهب الثاني بالذات، امتلكوا من العدّة (وربما العدد أيضاً،

على صعيد المجموعات الشعرية) ما أتاح لهم أداء دور الوسيط الحيوي الذي يعرف طريقه إلى خطب ودّ الذائقة دون ابتذال، ودون الذهاب إلى أيّ حدّ أقصى: تقديس التفعيلة، أو تأثيم قصيدة النثر.

ففي القصيدة التي أشرت إليها، «دمي نافرٌ وحده»، لا يحتاج القارىء إلى كبير عناء أو إلى قراءة جهرية لكي يدرك مقدار الجهد المبذول في صناعة عمارة إيقاعية خاصّة توحي بالتفعيلة دون أن تعتمدها، وتكرّم علامات الوقف(التسكين بصفة خاصّة) لكي تؤكّد الحركة، وتكرّر الكلمات والحروف والتراكيب النحوية على نحو نَسَقي يتوسّل الموسيقى أو «تصنيع» الإيحاء الشديد بالموسيقى إذا جاز التعبير. يقول القيسي:

دمٌ صاخبٌ في العروق، دمٌ لاهبٌ في طبقات الرأسْ
هذا جسدٌ يلوبُ، هذه أمةٌ تلوبْ
هذا هو الأسى المضيء، فاحترقي بي
واسكبي من دمي البقية
للزهر وقتٌ وللقصائد
ويا بلادي أسلُّ نفسي منك مثل شعرة من العجينْ
أرفعُ سبابتي أمام لوحك الأسود
ليس كتلميذ مهذّب، أرفع سبابَتي كخارجيّ

مثل هذه النماذج التوسّطية لا تقتصر على شعراء التفعيلة وحدهم، إذْ نعرف ـ لحسن الحظ ـ أنّ الكثير من شعراء قصيدة النثر يبذلون جهداً مماثلاً، ومضاعفاً ربما، ويذلّلون مصاعب شاقّة من أجل اجتراح عمارات إيقاعية نثرية تلاقي الذائقة في منطقة وسيطة بين التشكيلات الإيقاعية التفعيلية والتشكيلات الإيقاعية النثرية. هذا نموذج من نوري الجراح، قصيدته «حبّ» من مجموعة «صعود إبريل» الصادرة سنة ١٩٩٥:

يومَ كنتِ. يوم كان الصمتُ أبيض
وصخور البحر صبحٌ هاربٌ
يومَ كنتِ
يومَ أنهارُ
يومَ لا أُبقي نهاراً.
يومَ كنتِ
يوم أنساكِ
يومَ لا أُبقي مزيداً.
يومَ أرقى درجاتٍ، وأجدني في ممرٍ
وفمي خيطٌ. والليل يلهو في ثيابي.
يومَ كنتِ. يوم أسقط في يدي،

يوم أحمل على حياتي حملة شخص يشقّ نهاره بالفأس.

إذْ من الواضح أنّ التفعيلة حاضرة بقوّة في هذا المقطع(«يومَ كنتِ»، «يوم كان الصمتُ أبيض»، «وصخور البحر صبح هاربٌ»، «يومَ لا أبقي نهاراً»، «يومَ لا أبقي مزيداً»، ...)، دون أن تكون التفعيلة هي الخيار المركزي في العمارة الإيقاعية، ودون أن يضطرّ الجرّاح إلى مجاراة أيّ من التفعيلة أو النثر في السطر الواحد ذاته (كما في «يومَ أرقى درجاتٍ، وأجدني في ممرٍ»، حيث ينقسم السطر بين الوزن والنثر).

ولعلّ أرفع نماذج هذه «المصالحات» الخيّرة ما فعله محمود درويش في «سرير الغريبة»،١٩٩٩. لقد قال: «أحبّ من الشعر عفوية النثر»، ثم اختار تفاعيل البحر المتقارب وحدها لكي تكون الوحدة الدنيا والوحدة العليا في سائر قصائد المجموعة، القصار منها والطوال، الرباعيات والخماسيات والسونيتات، من أوّل سطر في القصيدة الإستهلالية وحتى آخر سطر في القصيدة الختامية. وتفاعيل المتقارب، الليّنة المَرنة الخافتة الجَرس، انقلبت إلى فضاء وسيط بين وزن معتدل ليس بالوزن وحده، ونثر موقّع ليس بالنثر وحده. وبهذا المعنى كانت قصائد «سرير الغريبة» تقع في منطقة مشتركة بين ما أسميته «التفعيلة المنثورة» و«النثر التفعيلي».

ولسوف أتوقف بشيء من التفصيل هنا عند مجموعة القيسي «الأيقونات والكونشرتو»،[٨] لأنها تحفل بالكثير على صعيد هذا التوسّط الشعري بين إيقاعات التفعيلة وإيقاعات النثر. صحيح أنّ المجموعة لا تضمّ أيّة قصيدة نثر، وهي مكتوبة كلها في شكل التفعيلة، إلا أنّ قصائدها تواصل المزيد من اشتغال القيسي على الحُسنَيَين: تطوير ما تختزنه التفعيلة من طاقات إيقاعية، و«تفعيل» هذه الطاقات على نحو يقرّبها من الحياة الراهنة التي يعيشها المشهد الشعري العربي المعاصر.

وإذا صحّ إحصائي الشخصيّ فإنّ هذه المجموعة الجديدة هي العشرون؛ بدءاً من «راية في الريح»، واستثناء ثلاث مجموعات صدرت بين أعوام ١٩٨٢ و١٩٨٤ ويستبعدها القيسي من لائحة أعماله، «لاختلاف إيقاع هذه الأعمال وخروجها عن سياق التجربة الشعرية». شاعر غزير إذاً، كما أسلفنا وكما يتفق الجميع. ونستذكر هنا أيضاً أنّ هذه الغزارة يمكن أن تُرى في مستوى وجودي إذا وضع المرء في عين الإعتبار أنّ القيسي لم يتردد في وصف الشعر هكذا: «لم يكن في يوم ترفاً أو لعباً بالكلمات، كان يأتي في البدء على غفلة، فيؤرّق الروح ويملؤها وحشة وهمّاً، ثم فيما بعد حينما ازداد الوعي وتشبثت بي الحياة، وتعرفت إلى تضاريس هذا الجسد الذي يعاني، جسدنا جميعاً، صار أداتي الوحيدة في مواجهة مناخ القسوة والظلام، وغياب العدالة».

وفي هذا المستوى الوجودي، الأونطولوجي كما سيقول أهل الفلسفة، ظلّ القيسي وفيّاً لصورة الشاعر الرسولي الذي يرى في الشعر «أداة وحيدة» في مواجهة العالم، سواء خضع ذلك العالم لمناخات «القسوة والظلام وغياب العدالة» كما يقول القيسي الآن، أو كان بوّابة أمل وساحة قضيّة ومعترك نضال. والشاعر الرسولي الراهن الذي تحمل مجموعاته عناوين من نوع «أذهب لأرى وجهي» و«ناي على أيّامنا» و«ماء القلب»؛ هو نفسه الشاعر الملتزم في مصطلح الماضي

القريب، الشاعر الذي كانت أسماء مجموعاته تسير هكذا: «خماسية الموت والحياة» و«رياح عز الدين القسام» و«الحداد يليق بحيفا».

في الماضي كان القيسي يقول، في قصيدة «يوسف في الجب» من مجموعته الأولى «راية في الريح»:

عذّبني الأعداء لأنّي
لم تعشق عيناي سوى وطني
صلبوني في الغربة يا حادي الركب
قيّدني إخواني ورموني في الجُبّ
قتلوني بجواب الصمت
قتلوني يا حادي الركب لأني أحببت

وفي قصيدة «في Acton Park» من مجموعة «ماء القلب»، ١٩٩٨، يقول:

هي ذي تمطر، وأنا فوق المقعد أكتب
كلماتي ترتعش على الصفحة
كلماتي تبتلّ
ويختلّ اللون
هي ذي الجوهرة معي في قلب اللوتس
حيث أشقّ خريفي
وأعدّ الساعات.

والمسافة بين القيسي الأوّل (الفلسطيني يوسف، المصلوب القتيل المقيّد الملقى به في الجب)، والقيسي الثاني (الذي لا يبدو فلسطينياً تماماً، والذي يكتب في جغرافية لندنية محضة) تختلف في كثير أو قليل، وقد تتباين وتتنازع وتتناقض، ولكنها في كلّ حال تظلّ مسافة وجودية يقطعها شاعر يتوسّل الوجود في الشعر.

إنه، أيضاً، يتوسّل في الشعر وجود المكان: ليس المكان في بُعده الجغرافي الذي يدلّ على ترحال أو إقامة ونفي أو استيطان، بل المكان في بُعده المركّب الذي يتجاوز الجغرافيا إلى التاريخ، أو بالأحرى يبحث عن التاريخ في البقعة الجغرافية المعرّفة. إنه، في عبارة أخرى، جُبّ يوسف الفلسطيني وقد اتسع قليلاً أو كثيراً، واستحضر الكثير من الأمكنة دون أن يكفّ عن كونه الجبّ الأزلي في دلالاته(الفلسطينية) الأزلية.

وهاهو القيسي في رام الله، ١٩٩٩/١/٢؛ وهاهو يتحدّث عن Hanson Street، و Soho، وجزيرة Jersy، (ويدوّن الأسماء هذه باللاتينية)، يكتب عن «أيقونة العلامات»، ويقول... لا كما ننتظر من يوسف(الفلسطيني يوسف، المصلوب، القتيل، المقيّد الملقى به في الجب):

حمائم Soho الأليفة،
نَقْرُ العصافير كَفّي مع الخبز،

حين ترفرف أيّامنا في فناء الأسابيع
قطفُ التواشح في صخب الجاز، أو
حانة الورد، طعمُ الشجار المؤقت في الحافلات
هواتف قبل الذهاب إلى النوم...

هذا، إذاً، هو الفلسطيني العاديّ... الآدميّ البشري الهابط ـ أخيراً ـ من الملحمة والبطولة والشعار، أو ربما الصاعد من هذه جميعها إلى مستواه الإنساني الذي أُريد له أن يتجرّد منه كما جُرِّد من وطنه. وهذا هو الفلسطيني الذي ما يزال يكتب الشعر، ويتلمّس المكان الوطني مثل الوجود الوطني، ولكنه في الآن ذاته لا يقسر نفسه(ولا يقسر نَصّه، وهذا ليس أقلّ أهمية البتة) فينسى الجغرافيات الأخرى التي اقترنت بإنسانيته: في لندن، ولكن أيضاً في فاس وعمّان وأم درمان وبغداد وغرناطة، إلى جانب غزّة ورام الله والبيرة وعين مصباح وجفنا والجلزون...

وهنا، إيضاً، نتذكّر رغبة محمود درويش في ـ واشتغاله شعرياً على موضوعة ـ عودة الفلسطيني إلى إنسانية أُريد له أن يفقدها طواعية أو بالإكراه، وإلى نمط في التماس قوّة العيش وقوّة الوجود لا يمكن إلا أن يعزّز انتماء الفلسطيني إلى الحياة. والقيسي، في تقديم الطبعة الأولى من أعماله الشعرية، كان قد تساءل عن سبب الكتابة: «هل لأقنع نفسي بالحياة، ثمّ لأزداد معنى، وهل أحسّ حقيقة بواسطة الكتابة والشعر أنني أقترب أكثر من الحلم ومن أغاني أمي، ومن فلسطين، أم أنني فقط ألعب بخزائن الذاكرة»؟ إنه، في واقع الحال، يقوم بهذه كلّها سواء بسواء، وحضور المكان في مجموعته الجديدة يقنعه بالحياة، ويقرّبه من الحلم والأمّ وفلسطين، ويفتح له خزائن الذاكرة.

لكن مزج المكان هكذا، على امتداد قصائد «الأيقونات والكونشرتو»، يجعل القيسي يزداد «معنى» أيضاً، ليس لأنه كتب سلسلة قصائد هي بمثابة عمله الشعري الأوّل في فلسطين، «أرض الذاكرة الأولى»، فحسب؛ بل في الجوهر لأنّ هذه التجربة لا تتوقف عند المعنى بل تُغني الشكل أيضاً، وتشبع جملة الخصائص الفنية التي أتاحت للقيسي أن يرتقي أكثر فأكثر على صعيد مشروعه الشعري الشخصي من جانب أوّل، وأتاحت له أن يساهم على نحو أفضل في مهامّ إدارة الحوار التنافسي بين أشكال الشعر العربي الحديث والمعاصر من جانب ثانٍ.

عماراته تتراوح بين تشديد الإيقاع إلى درجة الإقتراب من بُنية البيت التقليدي (كما في ختام قصيدة «كلام الليل» حين يقول: «ويكفي أن قبرك فيّ ينتقل/ وأنّ مكانك الأهداب والمقل»(، أو تخفيفه تماماً إلى حدّ بلوغ سيولة نثرية عالية؛ بين اعتماد تشكيل تقفية متين ومتراتب، وبين إسقاط التقفية نهائياً والإستعاضة عنها بطرائق التقفية الداخلية أو التوافقات الصوتية؛ وبين تقسيم القصيدة الواحدة إلى مقاطع قصيرة مكثفة، أو مدّها وإقامة ما يشبه الوشائج اللازمة بين مختلف أجزائها؛ هذا فضلاً عن تقسيم المجموعة بأكملها إلى جزئين ـ بنيتَين: قصائد الأيقونات، وقصائد الكونشرتو. والتأمّل الدقيق في تقلّبات هذه الخصائص يمكن أن يفضي إلى أكثر من حكمة، لعلّ أبرزها (وأكثرها خفاء في الواقع(أثر تبدّل المكان وتقلّبات

وصف المكان في تفضيل بنية القصيدة، وفي ترجيح الكثير من خياراتها الفنّية.

ففي قصيدة «أيقونة سينما دنيا» يتحدّث القيسي عن دار سينما، هي الأقدم في رام الله، اعتاد أن يرتادها في سنوات الطفولة وهُدمت لتتحوّل بعدئذ إلى كاراج عامّ للعربات. وهو في القصيدة يميل إلى السرد والإسترجاع أكثر من الوصف الفيزيائي أو رثاء الأطلال، ولهذا نجد سطوره قصيرة، وتفعيلاته متلاحقة متقطعة، ومجازاته مخفّفة إلى الحدود الدنيا، وقوافيه تختتم الفقرات وليس السطور (خمس قوافٍ لقصيدة من ٢٨ سطراً). ليست هذه هي الحال في قصيدة «خمس حمامات وعباءة بغدادية»، التي تستحضر أكثر من ذاكرة، وتشدّد أكثر من نبرة عاطفية (تصوّف، غنائية، ملحمية، رثائية)، وتحلّق بالتخطيط الإيقاعيّ إلى مصافّ الغناء والنشيد.

معادلات متغايرة مثل هذه هي التي وضعت قصائد «الأيقونات والكونشرتو» في حال من التكامل تارة والتباين طوراً، دون خسران التوازن الخفيّ الذي يلمّ شتات المجموعة ويجعلها أقرب إلى قصيدة واحدة منقسمة إلى حركات. أو إلى أمكنة وأشكال.

III

في عام ١٩٩١، قال أحمد دحبور: «لو أنّ لا إنسانية التكنولوجيا نجحت في سحب القدرة على كتابة الشعر من الشعراء، ونفّذت جريمتها الخرافية هذه بالشاعر محمد القيسي، لمات فوراً... إذْ من المستحيل أن نتخيّل هذا الشاعر يتوقف عن الكتابة يوماً واحداً» [٩]. والحال أنّ التنكولوجيا لم تكن رئيفة بجسد القيسي في نهاية المطاف، وظلّ في غيبوبة دماغية طيلة أسبوعين، قبل أن يستسلم قلبه ويتوقف مرّة وإلى الأبد.

الأرجح أنه واصل كتابة الشعر حتى برهة الحياة الختامية القصوى...

إشارات:

(١) في حوار مع حسان أبو غنيمة، «الدستور» الأردنية ١٩٧٩/٦/٣. راجع مجموعة حوارات الشاعر في: «الدعابة المرّة: مقاربات المرأة ـ المنفى»، دار كنعان، دمشق ٢٠٠٢، ص٤٣.

(٢) المصدر السابق، ص٤٧.

(٣) فواز عيد: «أسفار»، في «الأعمال الشعرية»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٢، ص٦٩.

(٤) القيسي: «الدعابة المرّة»، ص١٣٧.

(٥) في حوار مع علي العامري، في «العرب اليوم» الأردنية، ١٩٩٨/٢/٢٥. أنظر أيضاً القيسي: «الدعابة المرّة»، ص ١٧٨.

(٦) خليل السواحري: «رحلة في بحار الحزن والرفض»، صحيفة «الدستور» الأردنية، ١٩٦٩/١١/١٤. راجع أيضاً: «المغنّي الجوّال: دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية»، تحرير وتقديم محمد العامري. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠١، ص١٨٢.

(٧) جاءت هذه الأقوال في عدد من محاورات القيسي، وكذلك في رسالة إلى د. محمد صابر عبيد بتاريخ ٥/ ١٩٩٩/١٠، ونُشر معظمها بعد ذلك في «الدعابة المرّة» و«المغنّي الجوّال».

(٨) محمد القيسي: «الأيقونات والكونشرتو». المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت٢٠٠١, ١٨٢ صفحة.

(٩) أحمد دحبور، مجلة «البيادر»، نيسان ١٩٩١.



رام الله

بي داو

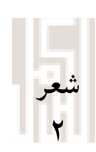
في رام اللّه
شعوب قديمة تلعب الشطرنج تحت سماء مليئة بالنجوم
نهاية اللعبة تتوامض
طائر حبيس في ساعة الحائط
ينفر خارجاً ليعلن الوقت

في رام اللّه
شمس تتسلق الجدار مثل عجوز
وتمضي عبر السوق
ناثرة ضوءها المنعكس
على طبق نحاسيّ صدئ

في رام اللّه
آلهة تشرب ماءً من جرار أرضية
قوس تسأل وتراً عن الجهات
فتى يخرج كي يرث المحيط
من حافة السماء

في رام اللّه
بذور منثورة في أعالي الظهيرة
موت يزهر خارج نافذتي
مقاوماً، فيما الشجرة تأخذ شكل
إعصار عنيف.

شاعر صيني زار رام الله مع وفد برلمان الكتاب العالمي في نيسان ٢٠٠٢ للتضامن مع الشعب الفلسطيني.
الترجمة عن الانكليزية لطاهر رياض



المعجم

سليم بركات

مخالب نور، والقنائصُ تتهاوى مرتعشةً من ضربات النِّعمة. فلا تَخفْ.

آمِنٌ أنتَ في سريريَ. رَخْصٌ عضلُكَ. لأعضَّنَّ رسْغَكَ إذ تتَّقي فميَ - فمَ الكيد العذْبِ في انبثاقي من المهجور جائعاً، أيها الشرُّ.

غدُكَ أمامي، هنا، مرتعداً يعيد إليَّ العظامَ التي نحَتَها الخيرُ نهْشاً بأسنانِ التيه. غدُ الخير أمامي، هنا، هائجاً في الحَلَبة التيه. هَيِّي، وبِّخِ الخيرَ توبيخَ العادل. قُلْ: «أنتَ، أيها الخَيرُ، تشوي السماءَ مُتَبَّلَةً بحرائق الأرض». خيرٌ خِتَانٌ في مخدع الندم. خيرٌ ليعودَنَّ عاقلاً في استقصائه مغاليقَ العقل، راضياً بقِسْمَةِ الشرِّ أن يشفق عليه من ندمه - ندمِ المُحْتَضِر. ناده أيها الشرُّ؛ ناد الخيرَ من النهاية التي بلا إرثٍ قَبْلُ؛ بلا إرثٍ بَعْدُ. نقاءُ كجدال العظَام يمرِّغ الأرضَ على صَفَقتك. سمادُكَ يُنْبتُ الحقَّ أخضرَ في حقلٍ رمادٍ أخضرَ. بحقِّ الذي أنت فيه مُعْشِباً قُرْبَ كمآتِ الفتنة؛ بحقِّ الأكيد - غلامِكَ المُتَكَتِّمِ على شؤون الخير الدَّاعر، قَطِّعِ الكونَ الجرجيرَ والكرْفسَ على المائدة بمدية الماء، وانثرِ الملحَ على المجهول المقسومِ أعْشاراً بلا نهايةٍ. أراكَ تلْحظُ السطرَ المرضوضَ في اللَّوح: آلهةٌ تتسوَّلُ شُعوباً، وشعوبٌ تتسوَّلُ آلهةً في عبورها إليكَ.

قربك يشيخُ المجهول الطفلُ،
وعليكَ عافيةُ القدَمِ
فاطمئنَّ
آمنٌ أنتَ في سريري،
متَّكئاً
على
وسادة

شاعر سوري يقيم في السويد

الخيرِ النَّدم.

قربك الزولُ النَّمِرُ في سلاسله، وعليك عافيةُ التيه، فاطمئنَّ.

آمنٌ أنتَ، مستأنِسٌ بصليل الجُرْن يطحنُ الوجودُ فيه عَدَسَ الله. ولكَ ما تشاءُ من خزائن المَغاليق الأثيرةِ. لا نُور، يا شرُّ؛ لا ظلامَ: الحيلةُ ثرثرةُ الخير بين يديك؛ اعترافُه أنك أشفقْتَ على الحقيقة فآنَسْتَها بأكاذيب النُّور يرفعها كالحلوى إلى فم العبث، وأكاذيب الظلام يرفعها كجُلاَّبٍ باردٍ إلى فمِ المهجور. لَيَضرِبنّ القدَمُ بكَ عرشَ الماء. كنتَ ما ليس سواكَ. امْتحِنِ اللونَ. انْحَرْهُ في زرائب النقش السماويِّ، قرب ظلال التماثيل ـ الحرائقِ الحجريةِ؛ قرب لسان التدبير الذي قيَّدتْهُ المعجزةُ بجفاف توريابها. انْحَرِ الذهبَ بمديةِ الرمل. انْحَرِ الأزلَ على ركبتيك الفراغِ بمدية الكمال المسكون. وقلْ: «ليلٌ قطيعُ زرافٍ، ونهارٌ براثنُ». ها شتائمُ الإيمان تصلك تباعاً من حنجرة الخيرِ، والخيرُ يتمرَّغ في غفرانك، الذي تمرَّغَ فيه الأزلُ الأفعوانُ، أيها الشرُّ.

لاتَمَسَّ المجهولَ ـ نقابَ شقيقاتك، كي لايبصر الخيرُ، في ضراعته إليك، ماأرَّخْتَ للعَدَم من مواثيق الله:

(خيرٌ مأزقٌ)

أَرِحْ كتفيكَ من ثِقَل المعقول الأبكم. إوزُّكَ هناك، على ضفَّة الهباءِ الثاني ـ الفردوسِ الذي تتبوَّل السناجبُ على كستنائه، ويفتتح العويلُ فيه مآدبَهُ الحجرية، أيها الشرُّ. ها تعطيك أقدارُ الذَّهب ما تشاءُ: الخيرَ واثقاً أنه خَذَلَ المشيئة؛ الخيرَ الندمَ متقلِّباً على وسائد الحمَّى، حيرانَ، مرتجفاً، أبكمَ، ينتحبُ خلف حجابك نحيْبَ الزيز، أيها الشر.

كيف صنعت هذا كلَّه؟ كيف صنعتَ الشجرةَ النحاسَ تحكُّ النمورُ خواصرها على لحائها الخشنِ؛ الشجرةَ الخيرَ بثمراتها النحاسِ؟ كيف صنعتَ الخيرَ جَسُوراً هكذا ـ الخيرَ الندمَ ـ ثديَيْن كخيال المعلوم؛ الخيرَ الندمَ، الذبائحَ، الفَتْكَ العالِمَ، الغوثَ قادماً بسكاكين اليقين؛ الخيرَ المتردِّدَ في اعترافه أنه لهاثُ الكمال في نكاحه؟ مروَّضاً كالعصيانِ يسردُ عليك الخيرُ اعترافَه، أيها الشرُّ، لأنك ما يمتلكه الخيرُ من امتنانه للقيامة. بكَ، وحدكَ، تنجو القيامةُ من مُشْكِلها ـ مُشْكِلِ الخير يعضُّ على عضلة الحكاية ذاتها؛ الحكايةِ المُخْتَلَقةِ، بإيجازٍ ركيكٍ، وسطَ ثرثرات الأزل وشقيقاته، أيها الشر.

أسمالٌ من نسيج الأبد تتهرَّأ في عبوركَ الغاضب إلى الملهاة، حيث الأقدارُ البهلواناتُ مختنقةٌ في أزياءِ الأكيد المختنق. وترى ما يراه الدَّهاءُ: الشَّغَبَ الوطيدَ في مجاهل الخلائق. أحْصِهِم؛ أحْصِ السَّدَنَةَ العطَّاريْنَ في حوانيتِ الغيب. أحْصِ المُمزَّقيْنَ. كلُّهم ممزَّقون: أكبادٌ ذائبةٌ تتقطَّر من فم الخير. كلُّهم مذهولون، وَشَتْ بهم الحقائقُ الباكيةُ بدلالها الماجن. كلُّهم حطامٌ في جُرْن الخير. تَقَرَّهُم؛ هُمْ نُخالةٌ سطورٌ يكنِّسُهم الخير من حظائره بمكانس الغفران، ويرمي الأرغفة إلى المحظوظيْنَ في الجهةِ الأخرى ـ جهةِ الكَسَاد، التي تنزفُ منها وعودُ الكمال المُمَزَّق حِبْرَ الرُّسُل الموعوديْن.

مُذْ تَبَنَّيْتَ الخيرَ مرشداً إليك، أيها الشر، وائتمنتَهُ على الغيبِ الثرثارِ ـ سَهْلِكَ المزدحم بالكرَّاث ـ نراهُ يقلِّبُ الفراديسَ بالمحراثِ، أسفلَ أعلى كَفَرْجٍ: أثلامٌ في أرض المغاليق، والبذورُ نَدَمٌ.

أهذا شقاءٌ سُكَّرٌ على لسان الخلود، أيها الشر، أم ثِقَلُ الخير ـ ببَّغائكَ ترميه بفستق الكمالِ المُرِّ،

وتدرِّبه، كفعل القِرداتيِّ، أن يرقص على صاجك المُحمَّى؟ ضاحكاً، بهلوناً، يجمع الخيرُ، في قبّعته، دراهمَ العَدْلِ من المحسنين إلى الفكاهة بدراهم المأساة. كلبٌ واحدٌ، أيها الشر؛ كلبٌ واحد يجرُّ زُحافة الجليد من العقل إلى العقل. والمتسَوِّقون في ردهات الكليِّ وحوانيته يدوسون على أذيالِ الأقدارِ: عويلٌ قَنْصٌ في فراسخ الخير التسعة. وحوذيُّوكَ يلتقطون خزائنَ الكمال الملأى بدسائس الملائكة الأغرارِ.

جروحٌ

ثلوجٌ،

ورضوضٌ في العظام من سَقْطَةِ الكمال ثقيلاً على دروع أحفاده.

جروحٌ ثلوجٌ أيها الشر.

جروحٌ هدايةٌ.

سموات تابلٌ في الحِساءِ المسموم. ملاعقُ من عظام المغدوريْنَ على مائدة الخير. والأزلُ المغنِّي يُنْشِدُ لَحْنَهُ المُنْتَحَلَ على رمالك، أيها الشر، يا الذي كَمأتُكَ كَمَأةُ السماء مطهوَّةً في قِدْرِ المعلوم الذّاهل، وسريرُك سريرُ السماء. اعْترِفْ أنك عقدتَ على الخير مصاهراتِ الأقدار، وحفظْتَ لله سطورَ النهاية في ذاكرتِكَ ـ ذاكرةِ الندم.

جروو

وو

حُ هدايةٌ أنت، أيها الشر، ياصلاحَ الظلامِ العالِمِ وزَيْغَ النُّور البهلولِ. ها

نهارٌ

غريقٌ

في

إشْكالِ النُّور،

مطحونٌ قِرْفةً

في الثريد الذي

يأكله العَدَمُ بملعقة الله.

هاالليلُ الطاهي يحرِّكُ العوالمَ في قِدْرِه ـ قِدْرِ النهار المرفوع على أثداءِ اللهب. والخيرُ، أجيرُكَ المُقلِّدُ، يدهنُ بزيت الحُمْحُمِ شواءَ الغيب، الذي يُؤكل ـ في الفراديس ـ كالكمأ، ويَقلي السديمَ الداجنَ في أقفاصِك، أيها الشر.

شَغَبُ الليل شَغَبُ الفاكهة في بستان النهار؛ وشَغَبُ النهار شَغَبُ التوابل في الحِساءِ الليل. قَلِّبْ، أيها الشر، بالمغرفة الأبدية، حطامَ الخير القديد في الآبار الأبدية، وتنشَّقِ الفراغَ الناضجَ ـ الفراغَ الكَمُّوْنَ في عَدَس المجهول؛ الفراغَ العُصْفُر متناثراً من حُقِّ المتاهة على أرُزِّ الخير.

محظوظٌ هذا الذي يتخيَّل ما لا يتخيَّلُ الخيرُ. وأبْعَدَ، بعافية السرِّ والسِّحْرِ، يرمي شَبكةَ الكمال الثقيلة كَوَبَر الماموث. لا

قنائصَ

في متاهةِ

القِدَم، أيها الشر.

لاثعالبَ.

لاديكةٌ.

لاحجلَ.

لاسُمانى.

لابطَّ.

لا.

معقولٌ ينزفُ كسلوقيٍّ أصابَه القنَّاصون إذْ أخطأوا الطريدةَ.

محظو

و

و

ظٌ هذا الذي لا يُقاسمُ الخيرَ رغيفَ النسيان وزبدتَهُ الذائبة في مقلاةِ المتاهة. محظوظٌ يعتصر لكَ الخمائرَ المُبْتَكَرةَ من خيرِ النسيان. أرِهِ حذاءَ الخير؛ حزامَهُ المحلولَ؛ سراويلَهُ؛ أسنانَهُ؛ صَفَنَهُ المُمَلَّحَ. أرِهِ خزانةَ الخير الملأى حروباً كنكاح البابون. أرِهِ الخيرَ قروشاً في طاسة الكمال الشحاذ. ربيبُ حنينٍ أنتَ. لَصَعْبُ أن تكذب مُذْ كنتَ صادقاً في خيارِكَ الطاحنِ - خيارِ الله أن يَزِنَ بك المقاديرَ، أيها الشر.

أرضٌ نَقَاءُ ذاتها؛

سماءٌ فَسَادٌ؛

والفَنَاءُ المنيُّ ينجبُ الفَنَاءَ إذْ يهدأُ الجِدالُ الذي أنْهَكَ المياهَ: «قُلْ لي - أنا المُتَصَرِّفُ باعتذار الموتِ إلى الموتى - أيها الخيرُ، أأقسمْتَ قَسَمَ الرماد أن تكون البهلولَ العاكفَ على تلفيق الأقدار؟ نِقْيُ عظامك الإثمُ؛ شَرْعُكَ الإثمُ المُعْتَنِقُ ما تعتنقُ أنت؛ الإثمُ الذي كُوْفِيءَ بك مُذْ تدبَّر اللسانُ لخياله مجادلاتِ الملائكِ المنتظريْنَ تكليفَ الله للقِدَمِ بترويض نمورهم. قُلْ لي ياعَتَلَةَ الغيهب المُرْشِدِ إلى الغيهب، بأيِّ نداءٍ نوديتَ فحزمتَ البقاءَ المُشْكلَ بين متاعك؟ أدرْ ظهركَ إليَّ. صُكَّ معدناً نَقْداً برَسْمٍ آخرَ غيرِ رَسْمِك تمويهاً. انْهضْ لي إذا دخلتُ، ولا تقعد بعد ذلك».

سماءٌ فسادٌ،

وأنتَ،

أيها الشر،

استغاثةُ اليقين، في جلاءِ الأحوال عن السيفِ الحجرِ يقطعُ الأبديَّ - منديلَكَ الحريرَ - قَطْعاً رقيقاً.

سماءٌ فسادٌ:

هاتِها السماءَ الفسادَ في سلاسل المغاليق يتبعها المذعورون، وهُم يستدلون بالخير على فراسخ الخيبة

العشرة بعد الأبدية، مُصغيْنَ إلى العوالم ترتدُّ عن حَجَرِك العريق. هاتِ الخيرَ ـ جاريتَكَ المُنْجِبَة أُمَمَ النجوم السبعة. خيرٌ أثداءٌ تُرْضِعُ جِراءَ الكيد. خيرٌ أتانٌ تُذيقُها سِفادَ أفراسك فتلِدُ البغلَ الأقدمَ ـ بغلَ المشيئاتِ السُحُبِ في مضائق الفردوس.

يا للفردوس المقامر بالأكباد في حاناتِ الله، يستلفُ من الخير طواويسَهُ، وأفعواناتِهِ الكرويَّةِ ـ أفعواناتِ اللون:

هاتِها المضائقَ بلامياهٍ، أيها الشر:

سُفُنُكَ القِدَمُ وشقيقاته ملأى، في عبورها التيه، بجلود الآلهةِ مجفَّفَةً دوَّنَ الندمُ عليها أَشْعارَ القيَّافيْن.

آمنٌ أنت في سريري، وغدُك أمامي ـ غدُ الخير ماجناً يصف بكناياته غرمولَ الهباءِ العادل. آمنٌ في سريريَ الغَمْرُ، الذي رفعَ الكمالَ من خنادق الغيب إلى الهذيان، مُذْ برَّأْتَ الخيرَ من العصيان القدُّوس، أيها الشر، كي تُعيدَهُ داعِراً إلى العصيان.

بحقِّ
السأم
الذي
أعارَكَ
الخيرَ الَّلقيْطَ
كي تَسْهَر سهَرَك على بكائه؛ ـ
بحقِّ
الخيال
الذي
يدرِّبُ الأكيدَ على ردّته في كل حالٍ من شقاءِ الكليِّ؛ ـ

بحقِّ الخيبة تدوِّن للمغدوريْنَ، بأقلامها الغبار، زفيرَ المغدوريْنَ: رمِّم النُّظُمَ الخمسة، نُظُمَ الموتِ المؤيَّدِ بحقائق الخيرِ. أعِدِ الموتَ طريفاً يكلِّمُ بلسانِ البساتين فيه بذورَ الضلال الخالد.

جروحُ ثلوجٌ، أيها الشر.

جروحُ هدايةٌ، يالَكَ:

نُوديْتَ بصوت الفاني أن تتكتَّم على سَأم الخير؛ أن ترضيه، في اختلائه بك، بشهوات الريح ـ بهلولِكَ، المُلقِّنِ مُنْشِدَ الشهوات عزيفَ العَدَم، إذْ يكنِّسُ العَدَمُ عن أزقَّة الله غنائمَ المجهول وطيشَ المعلوم.

نوديْتَ بهمسِ الخطأِ وصخبِ الصواب:

خطأٌ خَلٌّ؛

صوابٌ خَلٌّ،

يحفظان كِيْبْرَ الأكيد، ولِفْتَهُ، وجزَرَهُ، وقثَّاءه، في قوارير الموت، هناك، حيث تتبادل كاهناتُ الحظوظ القويةِ شتائمَ الحياة للموتى، وشتائمَ الموتى للحياة.

هُراءٌ صوابٌ.

عبثٌ صوابٌ:

أَقِمْ معي، أيها الشر، في الهدير الماجن للرئات تتشقّقُ من خيانة الخير، وغَدْر نبوءاتِه. فصِّلِ الخيرَ، ثانيةً، بمقصِّك ـ مقصِّ الخيَّاط الفلكيِّ، وإبرتِه وكشتبانه. أعِدْهُ ناقصاً كخياله قبلَ تستُّرِك عليه. لَهِيَ ـ أيها الشر المُعذَّبُ ـ فتنةٌ من حولنا تَنْتَعِظُ كقضيب الظَّلِيْمِ، فينحَلُّ إزارُ الكون وتتفتَّق سراويلُ الفراديس:

فُروجٌ تُعيدُ الخُصى إلى صوابها؛

خُصَىً تعيد الفروجَ إلى صوابها.

هُراءٌ صوابٌ:

لأُفتِّقَنَّ الصوابَ بك في هُمْرُجانِ الممكنات المُرْتَجَلةِ على باب الفَنَاءِ. ونازعي، أيها الشر، نازعُ الموعود بمآدبَ تتقاذفُ فيها مغاليقُ الوجود بصحون الوجود الملأى هباءً نيئاً كبد الثور. بصلُكَ أخضرُ بَعْدُ، عليه شكيمةُ التراب وأنفاسُ المُجَاهَرةِ الذهبية لأعيان الأعماق. طَبْعُكَ كتْمانُ المغيب شُكْرَ المغيب لليل. سَهْوُكَ عقْلٌ. قيامُك شَبَعٌ. قعودك شَبَعٌ. كُرَّاثُكَ ما اجْتَهَدتِ الحقولُ في تعديله حتى النهاية التائهة في أمَلِها ـ أمَلِ النبات. عبورُكَ غَدٌ يُسَرِّي عن غَدِه بكنايات العارف. بَقْلُكَ النهارُ مُغْتَذِياً بسماد الليل. قَسَمُ أنت ـ قَسَمُ الضرورة بالنار، بالقدَمِ الجاهلِ، بالأخبار متدحرجةً عن لسان الذُّعْرِ إلى لسان الذهولِ. لاتَعِدْ أحداً إلاَّ بالذي فيه. ولَكَ الطَّوِيَّةُ تلك:

«غيْرَةُ البَظْرِ من الرعد.

وغيْرَةُ الكَمَرةِ من البرق».

أَحْلِ البروقَ من كمآت الرماد.

كَمِّمِ الذهبَ كي لايعترفَ الذهبُ.

شُقَّ قميصَ الخالد وجِرابَه المُنتفخَ بالأمشاطِ.

دوِّخِ الكرومَ بالعناقيد تَردِّدُ نَدَمَ الثُّور على أحفاده.

نَكِّلْ بالشَّفقِ والغَسَقِ معاً؛ بالقِدَمِ؛ ببراهينِ الخير على أن الخيرَ يقينُكَ إذا حُوصِرْتَ.

نَكِّلْ بالرقَمِ العقلِ؛

بالمغاليق؛

بالسُّحُبِ الدُّفوفِ؛

بالأرضِ نافذةِ السماءِ ـ أرَقِ السماءِ؛

بالبواباتِ؛

بالأعمدةِ؛

بالأقلامِ؛

بالأمل مُعْتَصَراً في قبضةِ الخيرِ ـ تُرْجمانِه الركيكِ.

نَكِّلْ بالأقدار الخفيضةِ الصوتِ إذا خُوطِبَتْ.

نَكِّلْ بالمواثيق؛
بالعتبات؛
بالخمائر؛
بالفروق تقفلُ الصباحَ عليكَ بقُفْلِ المساء.
نَكِّلْ بالطبيعةِ الشّجار بين الآلهةِ ورُعاةِ نمورها؛
بالجدالِ المُستهتر بترفِ الآدميِّ؛
بالحقائقِ الشَّغَب؛
بالقيامة؛
بالكُلْبَتَأنِ والمطرقةِ مَعْدَنَيِّ الغيبِ الأولِ؛
بالأفاويه؛
بالعِقابِ الجريحِ يتوسَّلُ العِقابَ الجريحَ؛
بالميزان؛
بالهندسةِ كلِّها ـ توريات المغلوبيْنَ على شَكِّهم؛
بالبسيطِ المُشْكِلِ؛
بالبهاءِ المُعْتَلِّ طريحِ فِراشِ الأشكال.
نَدَمُ الحدائق بين يديك وهي تنحرُ الحدائقَ على جسورِ الغيبِ، أيها الشر:
أغْلِقِ الممرَّات.
أغْلِقِ الجسورَ.
أعِدِ الأنهارَ تتعرَّقُ من جَرَيانِها. أعِدْ إليها رطانة المياه،
وفصاحة الطينِ العالِمِ.
أعِدِ الفكرةَ الطينَ إلى سطور القَنَاءِ المتعرِّجةِ في الكِنَاشِ الذّهب.
ارْفَعِ الخيرَ على فخذيك حتى يسمع اللهُ صلصلة رَهْزِكَ فيه كَصَلْصلةِ الزَّرّد.
مازِجِ الخيرَ بالنَّوْرةِ تُعِدْ به الفُروجَ حليقةً يكلِّمُ البظرُ الواضحُ البظرَ الواضحَ بلسانِ الغامض.
نَحِّ الجَمْرَ جانباً في عبور الرماد النبيِّ.
كُلِ التينَ الذي يتخلَّقُ من أرَقِ الملوكِ. كُلِ البُنْدُقَة تلك ـ بُنْدُقَة الجرحِ الأوَّل؛
الخيبةِ الأولى؛
الكَساد الأوَّل؛
الحياءِ الأول؛
القُبَلَ الأولى مُمرَّغةً في ذهولِ الخالد.
كلُّ فَرْجٍ يتنفَّس الصُّعداءَ في خيالك.
كلُّ شهوةٍ يتهدَّجُ صوتُها امتناناً أنك تتنفَّسُ الصعداءَ، أبداً، إذْ تتنفَّسُ الشهواتُ الصُّعداءَ في خيالك، أيها الشر.

قُدُوْرُكَ تَغلي. الطهاةُ يفرمون، تحت أبخرةِ الثوم والمُصْطكى، عروقَ الخير الرقيقة كالكزبرة، قارعيْنَ بمغارف الهباءِ الصغيرة على حوافِ مواقد الآجُرِّ كي يُبعدوا الأملَ الشحاذَ ـ ذبابة الوجودِ متناثراً قطراتٍ من شحمٍ على صَدَفَةِ العبثِ العريق.

عريقٌ، أيها الشر، جَهْرُكَ بمراتبِ الخير منقولةً عن النَّدمِ ـ الطير. عريقٌ تبكيتُكَ الخيرَ مطبوعاً على النَّقْمةِ، يحمل فاكهة السِّفاحِ من بساتين الآلهةِ إلى ندامى الموت. عريقٌ عفوك عن الخير في نفاقِه؛ في غَدْرِه؛ في تحصيله مشافهاتِ العابريْنَ من إثم الكمالِ المُعْتلِّ إلى إثمِ الطاهر. عريقٌ دوامُك في تذييْلِ السِّجلِّ الصلصاليِّ بمواثيقِ الأكيدِ الفاجر. لا أكيدَ إلاَّ مااسْتوثَقْتَهُ بشفاعة الضلال، وعفوِ الضلالِ عن دَنَسٍ استجارَ بالخير فأُجيرَ. لَتَذْهبنَّ، أيها العريقُ، بآلَةِ التيه، إلى البسيط كَفَناءٍ؛ إلى المُعْضِلِ النبيِّ؛ إلى المدائحِ غاضبةً تهشِّمُ خزائنَ الشَّكْلِ وتُطلقُ سراحَ الظلال.

لَتَذْهبنَّ عنايةً يتأوَّلُها الريحُ للريحِ؛ ماكراً كَمَكْرِ النُّقصان؛ أليفاً لم يُجْهِدِ الحقائقَ في حَرْثِ غَمرِهِ البازلتيِّ.

وقربي هنا، في سريري ـ سريرِ الفروق، سيضع الموقدون إليك من قضاءِ النسيانِ عظامَ خليلاتهم المذبوحاتِ هِبَةً للرجاءِ العاشق. يا لَلْرجاءِ الذي في سريري ـ سريرِ الطِّباعِ كلِّها. خُذْهُ الرجاءَ الأجاصة، أيها الشرُّ. خُذْهُ الرجاءَ العجلة الحديدَ؛ الرجاءَ الضربة براحةِ يدك على فَخِذِ المكنون؛ الرجاءَ الميزاب؛ الببغاءَ المُرَدِّدَ شَهْقَةَ الثَّورِ مُعتَلياً بَقَرَةَ الهيولى.

حُمُرٌ زُرْقٌ في الريح حول سريري ـ سريرِ الطِّباع كلِّها. فهودٌ رمالٌ. فَنَكٌ يجرُّ الكَونَ إلى وكْرِه، أيها الشرُّ. ألا أقْسَمْتَ لي قَسَمَ اللون أن شرودَ الخير، في سريري، لا يُرضيك. حظٌّ عاثرٌ يرمِّمُ النقوشَ، والهولُ يروي للحظوظ شقاءَ القَيْد الذي قيَّد به الخيرُ الأوثانَ النبيلة إلى عتباتِ المذابحِ. أقْسِمْ لي القَسَمَ البَيْدَقَ أنكَ في سريري، هنا ـ قربَ النقوشِ النيرانِ على لوح الماء ـ تتبع، مثلي، آثارَ قلبك في الأليفِ المفقودِ، والمعلوم المفقود:

قَسَمُ لونٌ.

قَسَمُ خِتانٌ.

قَسَمُ نخاريبُ نَحْلٍ.

قَسَمُ نِزَاعٌ.

قَسَمُ معقولاتٌ جنادبُ تلتهم الفجرَ كورقة الجرجير.

بأيٍّ ـ لا خَذَلْتَ ـ، أيِّ قَسَمٍ أتولَّى إخمادَ الشَّغَبِ في القُبَلِ، إذ تتولَّى القُبَلُ إبرامَ اللَّوثةِ للخير برجاحَةِ يقينك؟ اطْمئنَّ. سآويك كما آويتَ الكرزَ في حدائقِ المفقود. سآويك مُعْتَنِقاً ما تعتنقهُ من مذاهبِ الطينِ المُبَشِّر بالآلهةِ القصَّاريْنَ.

لا تَخَفْ: آمنانِ

نحنُ

ببركةِ

الموحشِ،

وشفاعةِ
العزلات. كيفما تمرَّغَ الرجاءُ من حولنا تمرَّغ في النَّقاءِ المستوحِدِ، الذي يتضرَّعُ - بلسانِ الصِّورِ - إلى المَحْوِ العالِمِ.

لا. لا خُذِلْتَ:

خلاصٌ مُنْهَكٌ يقرعُ بعكَّازِهِ الرَّواقَ إلى الآلهة المُنْهَكةِ، تحت الفَلَك المتدلِّي عناقيْلَ شاحبةً. والألمُ الرَّاويةُ، وحدهُ، يوبِّخُ البطولة بلسانِ الكاهنِ.

لا. لا خُذِلْتُ:

هَمَجِيَ الملولون هنا، قرب سريري - سريرِ المرئيِّ، في قيود الأفلاكِ، يتقصَّون النهاياتِ المرتعشة لذَّةً: عناقُ أعمدةٍ تتهاوى. عناقُ أبراجٍ وتماثيلَ. شروخٌ. وَجَعٌ حريرٌ. جهاتٌ تَتَدَكْدَكُ. ما مِنْ متاعٍ يُرْقَعُ. ما مِنْ أدراجٍ إلاَّ الهولُ. اسْتَرِقْني، أيها الشرُّ، إستراقَكَ السَّمَعَ على العريقِ العريق. ولننصتْ، معاً، إلى خطأِ الخيرِ في تقديرِ صوابك إذْ كلَّمتَ الأنقاضَ بكلامِ الجَمَاد الرسول، والهباءِ العرَّاف. خُمَارٌ يعتريني كما يعتريكَ في الفجر الذاهلِ، آن يعبر الأحياءُ مُسْنَدِيْنَ، بأكتافهم الأزليةِ، هيكلَ الموتِ المهزولَ معتصِراً رأسَه من خُمَار الأعراسِ. أحياءُ ظلالٌ في ميزان الظلالِ. قبورٌ ظلالٌ في ميزانِ الظلالِ. لنطوِّقنَّ الظلالَ، أيها الشر، بنجوى الأجنحة للأجنحة، مُنَقِّبيْن بمعاول المرئيِّ عن السماءِ العِرْنَاسِ في حقول المتاه الدفينةِ. وأنقى لنعيدَنَّ الغيبَ، ناضجاً يدَّخِرُ للآلهةِ مُؤْنَهُ: غمامَ البحيرات المفقودةِ، وملْحَ الصياديْنَ المفقوديْنَ في الأرخبيلات الستةِ، وفُطْرَ أقبية الأبراجِ، وباقلاَّءَ المضائقِ، وأرغفة اللهبِ المُنْعِشِ كأنفاسِ التُّوتِ.

ظلا

ا

ا

ا

لُ في الميزان تَتَنَسَّمُ الأفاويحَ القادمة من هناك؛ من العَراءِ المترامي خلف أدغالِ القيْقَبِ الرهيف كقلبِ السنجاب. اعْبُرْ بيَ أدغالَ القيْقَبِ، وأحراشَ الزيزفون الأحمرِ. اعْبُرْ بيَ مصائدَ العلوم الشفيفة بين أوراقِ المُرَّانِ، أعلى؛ أكثرَ علوَّاً من سخرية الكنوزِ، أيها الشرُّ. ها أسفلَ؛ ترى أسفلَ أيها الشرُّ: سَرْقيْنَ الأزليِّ والأبديِّ تنمو بخمائرهِ بساتينُ الأعالي، وتكتنزُ بكَيْموسِهِ الطاهرِ ثمارُ المجرَّاتِ حول الجحيم.

فقرة من قصيدة طويلة بالعنوان ذاته.
السويد ٢٠٠٣



قصائد

يوسف أبو لوز

مقامة التأنيث

* أسميتُ قمصاني بأسماء النساء
وقلت تلك مقامة التأنيث
والقمصان ألوان ورائحة
وشيء من أثاث
* هل في الأنوثة ما يؤثث هذه الدنيا
ويفردها فراد الثوب في جسد رهين
للكتابة مثلما رهن التراب الى الحراث.
* هل في الثياب بقية من عطر حب سالف
حب الفتى لفتاته الأولى التي
شدت عليه فصار مشدوداً اذا
كتب القصيدة أو محا شيئا
من اللغة الغثاث
* هل أنت في أسماء قمصاني وقد
أنثت حتى معطفي
أنثت باب البيت
حتى السور صار مؤنثاً
أسميته «سارا»
وأسميت السرير مسَّرة
.. دنيا مؤنثة لأزواج ثلاثة
* العشقُ،

شاعر فلسطيني يقيم في الامارات

والمنفى،
ودمع القلب.. ميراثٌ على ميراثْ.
هلاك
* هو ذا جسدي..
قد طرقت به أصعب الطرقات
وحمَّلته فوق ما يحتمل.
وبه كم فلحت شعاباً من البور
شجّرت فيه كثيرا من السنديان،
وأطفأت في مائه جمراتي
وسميته كفني.
* هو ذا جسدي
هلكت فيه عشر نساء
ومن بعد أهلكني.

المجوس
* أولاً.. جاوروا البحر واقتلعوا قلعة ليكونوا على
أهبة الحرب حتى إذا طافت الحرب فيهم طوافاتها
اتخذوا خيما في المضارب كالبدو..
بدوٌ يطوفون،
لا حجر أسود وسط تطوافهم
لا حجارة حمر.
* ثانياً.. سكنوا الصَحَراء وطال بهم سكنهم
عمروا بدل البيت بيتين قالوا هنا سنقيم
ولو في الاقامة جمر.
* وقد انتظروا كبداة على شدة الانتظار
فيوم لخمر،
ويوم لأمر
وأخيرا بكوا..
المجوس بكوا الليل كله حتى تشقق
نجم سهيل وشاب الغراب،
مجوس يتامى قد انطفأت نارهم
وتفرقت الأرض فيهم على فرق وملل.
* عبدوا النار والنار صارت رمادا

ألا من يدل على هؤلاء المجوس
الذين تفرقت الأرض فيهم
وصاروا
نفايا الدولْ.

سجادة للندم

(١)

سأنجو بجلدي..

هنا الطلحُ في كل حقل، وفي كل منحدر.. طلح روحي الذي هزني إذ سكنت، ولا سكن أنا فيه، ولا صدر أمي عليّ، ولا ولدي والدي.

سأنجو بما بقي الآن مني..

أمامي بلاد هي الأرض أجمع.. فيها مرايا حياتي، وفيها مماتي، ولا شيء أصفى من النفس حين ترى نفسها في البكاء، ولا شيء أبقى سواي، ولا عزلة مثل وحدي.

سأنجو، وليس معي غير يأسي.

تُرى أي رمل مررت به، وأقمت، وعمّرت فيه، ولكنني لم أعمر سوى كلماتي شقيقات هذا الغبار الذي صغته ذهباً، وذهبت لأبتاع منه متاعاً.. وإذن، هكذا الكلمات: لفائف من وبر أو جلود، سجاجيد من زخرفات يدي.

سأنجو على قشة قد رمتها النوارس لي..

ترى هل خرجت من العش من دون ريش، ولم أعرف الطير من قبل، ها إنني الآن من بَعْدُ أشكو الى حجر في الحديقة. تلك الحديقة..

صماء خمس نساء على أمنها وأمانتها، وأنا لست لص الورود، وما نيتي أن أحب البنفسج. مسعاي طير بعشرين لوناً أطيّره في الطيور وأحتاجه، وأظل حبيس ارتحالاته من بلاد لأخرى، وأجلس حتى يعود. يعود يقول لي الشعر، لكنني ما وثقت بشعر من الجاهلية حتى الذي أكتب الآن.. من قال اكتب؟.. من نشر الشعر؟ من طيّر الكلمات بعشرين لوناً كما طار طيري، كما خسرتني الحديقة، تلك الحديقة..

حيث يطيب المقام، وحيث أنا الرجل الأبدي.

سأنجو، ولا منزل بانتظاري.

ولا أخوة سأحلُّ عليهم كما الضيف في أي ضاحية نزلوا.

سأنجو..

لديّ من العمر ما أستطيع به أن أدبّر يومي الذي هو أجمل من أي يوم مررت به. يوم يوسف. يوم الفواكه تسقط ذابلة في إناء الكتابة مثل الفراش القتيل بأنسجة النور. يومي أنا. يوم سيدة لست أعرفها أبداً، وأراها بزاوية الليل خضراء ينقصها الورد..

(سيدتي، بائع الورد يقطن
في آخر الليل... هلا

ذهبت هناك قليلا) تقول المرايا

ولا ينتهي الليل إلا بها امرأة تتحدث عنها المرايا الى بعضها، وأنا أسمع الكلمات، وأصغي الى جسدي.

سأنجو.. هناك على طرف الأرض ينطرني مولدي.

أمن حجر أتمدد كالعشب حتى أقاصي الحياة؟.. وأبصر ما بعد هذا التراب، وما بعد هذا التراب؟ أنا بعده، بعد ماء الزمان وبعد الكتابة،

بعدي.. أنا اثنان: يوسف في البئر، يوسف في البحر، والماء بينهما زمن لا يقدم رجلاً كما لا يؤخر أخرى.. ألا لا نبيذ سوى من كرومي لهذا عصرت الى أن صرت عوداً يغني عليّ المغني، ويختط بي كاتب الخط.. صرت كتاباً، وما فكّ رمزي وعقد لساني سوى صاحبي الشعر، انطقني صاحبي.. هزني هزتين تساقطت بعدهما بلحاً وحصىً .. خذ لأهلك يا قمر الشهر، خذ ما تشاء لأولادك العشرة الشقر..

خذني اليهم، وقل هو ذا ولدي.

سأنجو.. ولو ببقايا دمي

كم الصحراء؟ كم الموت؟ كم هذه الأرض؟

كم قطرة من ندى سقطت فوق ليمونة البيت (حارسة البيت)؟ كم كنت أجمل امس، ولم تبصريني، وكم قد عشقت سواي ولم تعشقيني، وكم أنا أجمل من كل من عشقوك، وأجمل من كل من قد عشقت، وأجمل منك، وأجمل من كلماتي ومن حسناتي ومن سيئاتي.. وأجمل من ريشة البحر، أجمل من زوجة الجنرال.. ولم تبصريني.. فأية عمياء أنت، وأي حياة أنا شيخها ورئيس مسراتها الذهبية.. أحنو عليك إذا العمر شد عليك وعضّ الهواء حواليك.. أنجو وأنجو من امرأة لا تراني.. أيامها مرض، ولياليها قبة الحداد.. لماذا الحداد؟ أما آن أن نلبس الورد كالورد؟ ما آن أن نعرف اللون؟ ما أجمل اللون.. ما أجمل الله.. من أجل هذا سأرمي بخوري الى النار، لا تتوقف ولو لهباً واحداً عن بخوري يا موقدي.

سأنجو، ولا سبب للنجاة، ولكنني سوف أنجو..

وردت الى الماء.. لا السرج تحتي، ولا الريح، لا دبّ بي عطش أو صهيل، ولكنني قد وردت الى الماء، من بعد، قد ردني موردي.

سأنجو..

ما الذي أستعين به من قوافٍ لأكمل هذي القصيدة، وانتهت الدّال، حتى الدلالة صارت الى غير ما ينجي المرء من نفسه، والدليل اختفى، وأضلّ رفاقه في الرمل .. يا رمل كن وطناً.. كن ولو مرة بلدي.

(٢)

غزل

كنت في سفر أسود، نمت فيه،

وأمعنت في النوم،

ثم حلمت..

رأيت قطيعاً من الماعز الجبلي،

جززت له شعره،

وحفظت الجزازة في صرّة من صدارك.
ثم شويت لجوعك تيس القطيع،
وقلت: سأشرب شيئاً.. ومن بعد
أغزل ثوباً لباقي السفر
وضحكت،
فقد صرت في سفر مثل هذا السفر
.. صرت صاحب مغزل
وغزلت قميصاً وراء قميص وراء قميص، كأنك
تغزل ثوباً لموت مؤجل
وعلى مهن الأقدمين امتهنت حياكة عمرك..
عمرك شمس،
تدور عليك دوار الرؤوس،
وتضحك منك،
إذا قلت: للموت آخر، للموت أول
أنت صاحب مغزل..
لا تخف أن يقصّ عظامك برد،
ولا تخش عرياً،
وعش عيشة الطير بين المواقع،
حتى تنادي عليك بلادك،
حتى.. على الأجملين حضورك أجمل.

انشاد
موسيقا ليست هادئة

(١)

(٢)

لن أكتب شيئاً عن مريم هذي الليلة، لن أروي تفاح يديها بالنثر، ولن أتوسّل غيم المرأة فيها.. يكفيني أن أتأملها نائمة في تخت الأبنوس بهذا الصمت الأبيض.. إني أسمعها تحلمُ، اسمعها تكبُر في

راحت تؤلفُ أرغولاً من القصبِ وافي الفصاحة في ايقاعه العربي
بزّت به الريح وانسابت مع السّحب كغرة البرق ذابت في ندى الذهبِ
فلا يحيط بها شعرٌ على خببٍ ولا ضفاف لها تُطوى كما تعبي
هل هذه امرأة أم صورة امرأة؟ أم مريم الشمس تجري في ضُحى أدبي؟

النوم، كما الوردةُ في الضوء سأتركها لقليل من هذا الموت الهادئ حتى إن نهضت في الفجر أكونُ ملأتُ الليل بها، فابيضت من حولي الأشياءُ.. تراها شابت كالثلج؟ فلا أدري نحنُ غزاةُ احبّتنا أحياناً. لا نتركهم يبنون قلاعاً. نقتلهم أو نأخذهم أسرى. مريمُ بيضاء، تراها شابت كالماء؟ لها قرية ليمون ولها خَدَمُ للحب وللموت.. أساورها الفضةُ في صندوقٍ مفقودٍ يبحث عنه النهر. أنا النهرُ.. سأقطعُ آسيّا نصفين وأعزلُ عنها من ربّات الحكمة والسحر، وأصقلُ مرآةً من صوّانٍ أخضر. مريمُ خضراء، فلا تبصر شيئاً في المرآة، تغني مريمُ.. هذا مسكُ الصوت يشيعُ ويمتدُ، فلا يبقى نجمٌ في فلكٍ إلا واحترم الصوتَ وغنى مع مريم.. ثمة كوكبُ موسيقا نقطنه يوماً ونغادره يومين، إلى أين الرحلة هذا الصيف؟.. الى جبل التين. هناك دفنتُ كتاباً فيه وصايا الحب، وما من عربات نركبها غير خيال الشعراء، سنأخذُ نص الغربة من ديوان المتنبي ونسافرُ قبل هبوب البابونج سوف نسافرُ فالعطرُ يؤخّر، مثل حنين المرء الى البيت يؤخّر، هذا مرفأ بحّارين سآخذُ كأساً ثم على خببٍ أمضي، أنساني الماءُ أساورَ مريم. أذكرُ كانت نائمة. أذكرُ في مثل المهرة. غرّتها غرةُ سنبلة. لا شيء يؤخّرني عن صورتها إلا صورتها. الآن ضُحىً رب غسيل تنشرهُ في الشرفة، أو، سقطت من مفرقها بكلة شعر.. رب شتاء يجعلها تبردُ وهي تهم الى غرض ما فتحط عليها معطفها الصوف، أنا في الصوف، أن خيط الزرّ الأوسط.. تلمسني في رفقٍ وَهْيَ تزرّرُ معطفها، هل كانت تعلمُ أني في يدها. لا للغيمة ذاكرة إلا في المطر الأبيض. ليست مريمُ لي. ليست لفتى آخر. ليست في البيت، لقد ذابت في كأس حليب أو حُلت في لغةٍ أو صارت نهراً لا نعرفُ أين أراضيه. يحيط بها الوصف، وهذا أكثرُ ما أفعله حين أحن إليها. اسردها بالفطرة من دون مراياها فيقولُ ليَ الشعراءُ كأنك راوٍ لا شاعر. أروي حقاً، أروي الدُرة الخرساء، وأروي المنجلَ يلمعُ تحت الشمس.. أنا الراوي والمرآةُ الكاتبُ والمكتوبُ.. أنا الخط، أن المخطوط.. أنا المحو..

لن أكتب شيئاً عن مريم هذي الليلة.. لن أصحو.

(٣)

.. الطغاةُ معي دائماً. انهم رفقاء الطريق أراهم كما قد يرى السيف ظلاً له.. حَرسوا منزلي، ثم، خانوا الحراسة في وضح الليل حتى رأيتُ عبيدي معي.

**

.. والطغاة تقوّوا علي، أنا كنتُ قوّيتهم، وعلفت لهم خيلهم وسقيتُ ظما أرضهم عندما يَبَسَ الماءُ، قالوا نريدُ غماماً لنا وحدنا، فاستجبتُ، اجيب على المستحيل وما قضَّ نومي ولا مضجعي.

**

وضعي يا أميمة هذا النشيد

على الروح، بالله، ولتسمعي:

**

(آم).. لو كانت الريح

تصغي لعود الشعير،

لكنت تركتُ الحصاد

على حاله،
.. ربما حصدته الرياحُ

**

(آم) لو كانت الشمس خبزاً،
لما وهن الضوء مثل
خيوط العناكب
.. والحلزون على حَجَرٍ وحده
فإذا عاءلته العقاربْ
قالوا: سفاحُ

**

(آم).. نصفُ هَلي اكتهلوا
والبقية راحوا
(آم) ناحوا على بعضهم في الضُحى
(آم) ماتوا وخلوا لنا كل هذي الثياب،
خزائنهم قطنٌ وحريرٌ مُصفى
حزائنهم كتوابيتهم
تعبوا (آم)، ثم استراحوا

**

(آم) قد وهن العظمُ من بعدهم
وتردّى الجناحُ
.. اسمع الماء يبكي ويضحكُ من خلفه البحرُ والنهرُ
إلا الينابيع (أعينُ أهلي ومعنى الجبال)،
بلادٌ بلا جبلٍ للغزاة مَصيْدٌ
وبعد المصيد هنا المستراحُ

**

وهنا سوف نأكلُ لحماً من الشهداء ونشوي الرؤوس على حطب التلع، عظمُ امرئ القيس كانَ هنا، وهنا عظم جدي المباحُ

**

(آم) جاحت ذئابٌ على الجوع حتى كثير من الشعراء
على الجوع جاحوا.
وأنا لم اجع، بل ظمئتُ
رمتني بلادي بداء الظما، فمرضتُ
ولم يفلح الحكماءُ بتمريض جسمي

وقد عالجتني (مريم) ابنة روحي
على الشبهِ من رأس ثوم، دققتُ لها الوشم في كفها،
ثم دار بي الرأسُ قد عجنته بليمونها.
وأنا خالها وخليلُ أبيها ولم أرَها أو تراني،
ولا حرسُ الدم قالوا رأينا
ولا (آم) باحت بسرٍّ
ولا المستريبون باحوا.

**

مرضي.. وأنا بالطغاة مريض
واسمي: نواحُ

**

إن لي منزلاً قرب بيت الحبيب وأبصره في الكتابة لا في القراءة (مقروء عَيْنِكَ حبلٌ من الليف اسودُ لا تدع الحبلَ يأخذُ عنقك)..

مكتوبُ عينك حبلٌ من الغيم. دع كل هذا الغمام عليك، تثاءب كما تبتغي في السحابة حتى تحمم بها ان قدرت وصف للمكاتيب أينَ أنا،

أين بالضبط أقتلُ في موقعي

**

جُملٌ كالنساء
فمنها الطويلة كالماء،
منها القصيرة كالبحر،
منها المعبأة بالرمز،
منها الحصاةُ،
ومنها العصا تتغذى على موجعي.

**

إن لي وطناً يأكل النسرُ فيه الحجارة، امس مررتُ على قبر (آم) رأيت البنفسج أبيض والقبرَ منفتحاً والحجارة مأكولة فاعتراني جوعٌ.

تحولتُ نسراً الى ان شبعتُ شعوباً اولئك موتاي اني احق بهم صحتُ في وطني.. صحتُ (آم) اسمعي.



محمود درويش

كلام في الشعر

إنه حديث عن الشعر، وليس أكثر بداهة من الكلام عن الشعر مع شاعر وخاصة إذا كان بوزن محمود درويش وحضوره وأثره العام، لكن الكثيرين يجدون دائما مع درويش سؤالا أحدث من الشعر وأكثر إلحاحا، ربما لأن الحدث الشعري الأهم موجود في دواوينه، ولأن الوجه الفلسطيني له أكثر استدرارا للكلام، والأرجح أن درويش الذي قال في شعره كل شيء عن الشعر وبملء حريته، بالطبع، شعر أن الكلام الطويل عن الشعر يقيده، فالتأمل في الشعر يظل عوداً على بدء وخيطاً في الظلام. لم يكتب درويش عن الشعر إلا قليلاً ولم يول للتنظير الشعري إلا قليلاً. لقد صنع شعره من دون أن يحير قراءه بمثال نظري ومن دون أن يلتبس فيه الشاعر بالمفكر في الشعر. كفاه الالتباس الذي لا ينفك بين الشاعر والفلسطيني... الشاعر أولا بالتأكيد عند درويش، وما فعله هو أن يبقى الشعر أولا وتصدر عنه كل البطاقات الأخرى. لقد جعل فلسطينيته عنواناً آخر للشعر وحولها الى ملحمته وميتافيزياه وإشكاله الأنطولوجي. لا يخسر الشعر بذلك، لكننا مع درويش نتكلم أيضاً سياسة رفيعة ونبيلة ومفعمة بقلب ووضع إنسانيين. قبل محمود درويش أن نتكلم عن الشعر وحده طوال ساعتين. تجربة خاضها باسترسال وطلاوة ولكن أيضا بتأن وتمعن، ولا أعرف إذا نجحنا في أن نترسم بياناً شعرياً لدرويش من هذا الحوار أم أن بيانه الفعلي موجود في قرابة ٢٠ ديواناً. الزميلة الشاعرة عناية جابر حضرت المقابلة وتدخلت فيها.

| آخر مرة التقينا فيها قلت لي ان الشاعر ينبغي أن لا يقرأ كثيراً من الشعر، وبهذا المعنى فإن الشعر ليس المصدر الأول لشعرك. هل تقرأ شعراً قبل الكتابة مثلاً؟

|| أقرأ دائماً. ولكن حين أكون منكباً على كتابة نصوص شعرية، وأنا من عادتي أن اكتب في الصباح، فإنني لا أقرأ قبل أن اكتب. أقرأ فقط ساعتين في الليل او بعد الظهر، إذ مهما كانت الذاكرة محصنة من الاقتباس فأي قراءة قد تتغلغل في اللاوعي. أخاف أن تسقط مما قرأته أصداء

نص مقابلة أجراها الشاعر اللبناني عباس بيضون مع محمود درويش ونشرت في صحيفة السفير البيروتية كانون أول ٢٠٠٣

في نصي الشعري... ومع أن كل النصوص هي كتابة على كتابة، فإن دخول ما ليس منك إليك يكون مباشراً إذا أنت قرأته قبل الكتابة مباشرة. لذلك لا أقرأ شعرا، بل موضوعات بعيدة كليا عن الشعر لكي لا يتداخل نصي مع النص القادم من مصدر آخر في لاوعيي. لكن مهما حمينا انفسنا فإن كل نص لأي شاعر فيه نصوص لشعراء آخرين. الكتابة الشعرية كما قلت هي كتابة على كتابة. المهم أن تجد صوتك الخاص وتنفسك الخاص بعيدا عن هذه المؤثرات التي هي حتمية. لا يوجد شعر من دون تأثر وتبادل. المهم أن لا يكون التداخل مباشراً.

| ما دمنا في القراءة، أتشعر بأن حساسيتك للشعر الذي تقرأه وانفعالك بهذا الشعر يقلان مع الزمن؟

||هذا يتوقف على أي شعر أقرأ. إذا تكلمت بشكل عام عن الشعر العربي فالجواب نعم، حساسيتي تقل، وكذلك دهشتي، ذلك لأن تطلباتي تزيد، ولأن إنجاز الشعر العربي لا يقدم مفاجآت كبرى. هناك شيء من النمطية يكاد يسود كتابتنا الشعرية. الأمر يختلف عندما أقرأ شعراً أجنبياً وخاصة في شعر بدايات القرن العشرين. أجد دائما عندذاك جهوزية للاندهاش والفرح بالعمل الشعري. أحس بأننا نحن العرب ذاهبون إلى مكان تركه الآخرون منذ قرن.

| هل هناك بين الشعراء الأجانب الكبار من فقدت مع الزمن الانفعال بهم، وكانوا مدهشين لك ومؤثرين فيك خلال صباك؟

|| كنت أظن ذلك، حسبت أن علاقتي ببابلو نيرودا خفت، وكذلك علاقتي بناظم حكمت، لكني قرأت حكمت ونيرودا من جديد، فوجدت العكس، وخاصة حكمت فهو مظلوم إذ صُور عند القارئ العربي على أنه شاعر سياسي مباشر وأن شعره لا يحمل إلا البعد النضالي... وأنت حين تدقق فستكتشف أن جماليات شعره تجعله قابلاً للقراءة في أي زمان. نيرودا لم يتعرض لهذا الاتهام، فقد بقيت له مكانته الشعرية وخاصة في شعر الحب، هو الذي اشتهر عند العرب كشاعر نضالي كانت عبقريته الشعرية أساساً هي في شعر الحب والنشيد الشعري.

لوركا ايضا أثر بي كثيراً في فترة معينة ثم تراجعت علاقتي به، لكن أعود لقراءته فأجد أن غنائيته لا تزال تحركني، غرائبية صوره وسورياليتها ومفارقاتها وتبدل وظائف الحواس فيها. الشاعر الكبير يظل كبيراً. من ليس كبيراً يختفي. ماياكوفسكي لا أشعر بالرغبة في إعادة قراءته، ولكني قرأت مؤخراً كتاباً عن سيرة حياته وأدركت الى اي حد كان مسكوناً بالهاجس الشعري وبإجراء تفجيرات حقيقية في اللغة الروسية وبالإيقاع الشعري الروسي. هو بهذا المعنى بقي شاعراً كبيراً.

مشكلتنا نحن العرب أننا وضعنا الشعراء تحت لافتات، كان على اليساريين أن يحبوا نيرودا وماياكوفسكي وعلى غير اليساريين أن يحبوا ت. اس. إليوت مثلاً، مع ان إليوت شاعر لا يستطيع أن ينجو من سحره وتأثيره أي يساري. الآن انتفى المقياس الأيديولوجي تماماً في علاقتنا

بالنصوص الشعرية فأصبحنا أكثر حرية في قراءة النص، وكذلك أصبح النص أكثر حرية في اختراقنا. أي أصبح عندنا إلى حد ما قراءة بريئة أكثر منها وظيفية، فقد كنا نقرأ قراءة الى حد ما قراءة غرضية لكي نخدم انحيازنا إلى مفهوم محدد للشعر. الشعر العظيم لا يتوقف عند هذه الحدود والحواجز الأيديولوجية.

حساسيتي تتغير فعلاً من وقت إلى آخر، وليس لها علاقة بهذا الشاعر أو ذاك. كذلك هو الأمر أيضاً بالنسبة إلى الشعر القديم. لم أكن أحب دائماً أن أقرأ المعري. أقرأه اليوم وأكتشف فيه شيئا غير الحكمة... علاقتي بأبي نواس هي كذلك. أبو نواس لا تتوقف أهميته على انه جدد في الموضوعات، هذا تعليم مدرسي، بل أهميته في كم هو شاعر، في كم غيّر في اللغة الشعرية وكسّر جهامتها وكلاسيكيتها بالمفهوم الزمني ذاك. أمتلك الآن حرية قراءة أكثر من السابق.

علاقتي بالشعر الحديث تغيرت، فلي الآن نظرة مختلفة تجاه شعر ما يسمى شعر الرواد الذي طالما احتفينا به، كثير منه لا أستطيع أن أقرأه اليوم. لا تطلب مني أن أسمي. معظمه حتى لا أستطيع أن أقرأه، وإذا قرأته أحاسب نفسي وأسألها ما الذي اعجبها من قبل فيه. عمري الشعري ومستوى تطور الشعر العربي الحديث سمحا يومذاك بأن تكون هذه النماذج هي الأفضل، لكن الآن وبعد مرور حوالى ٥٠ سنة من الشعر العربي الحديث صار من حقنا أن نعيد النظر في كثير من شعر الرواد.

| البياتي مثلاً؟ أخبرتني مرة أن أحد الشعراء الأوائل الذين قرأتهم في فلسطين كان البياتي.

|| في أحاديثي لا أسمي. لا أحب أن أدخل في مناوشات لأن رأي الشاعر بالشاعر ليس مقبولاً عندنا حتى الآن، السبب البسيط هو أن الشعراء شهّر بعضهم ببعض إلى حد أنهم فقدوا مصداقية إبداء الرأي في شعر بعضهم ببعض، فلكثرة ما هشّم بعضهم بعضاً وما كسّر بعضهم بعضاً، لا نصدق ان احكامهم على بعضهم تصدر عن منطلقات فنية.

| استطراداً أسألك، قلت إن الرواد بمعظمهم بعيدون حالياً عن ذائقتك، هل ترى أن جيل ما بعد الرواد كان افضل بمعنى ما؟

|| أفضل أو ليس أفضل، هذا حكم قيمي. الأساس في الموضوع هو أن طموحهم الشعري أعلى ووعيهم الشعري أرقى ومعرفتهم الشعرية أغنى أيضاً. تمردهم على الرواد أعطى شحنة تجريبية تجديدية جعلت الشعر يطرح اسئلته بطريقة مختلفة عن يقينيات الرواد. في شعر الرواد كانت الحداثة تحدد بالقافية والوزن، لكن عقلية القصيدة وروحيتها قد تكونان تقليديتين جداً ومكتوبتين بوزن حديث، أما الشعراء الذين بعدهم فإن نظرتهم للحداثة مؤسسة على رؤية جديدة للعالم بما في ذلك النص الشعري وطريقة بنائه وطريقة استيعابه لعصره وطريقة إعادة الحياة إلى اللغة. الحداثة الشعرية بالنسبة إليّ هي كيف تعيد الحياة إلى اللغة على إيقاع زمنك الحديث، هذه بالنسبة إليّ حداثتنا العليا الشعرية.

| اي حداثة هذه، هل يمكن الكلام عن حداثة عربية؟

|| لست أتكلم عن حداثة عربية، الحداثة مفهوم شامل للمجتمع. عندنا تحققت الحداثة فقط في الشعر وربما في وزارة الداخلية وأجهزة الأمن، لكن الحداثة هي إعادة النظر بالتراث والتاريخ ونقد الذات وفهم العالم الجديد، هذه لم تتحقق، لكن هل على الشعر أن ينتظر تحديث نفسه إلى أن تتم الحداثة بمعناها الشامل؟ نحن من دون حداثة غربية لا نعرف أن نناقش في الحداثة. ولا يمكن الحديث عن حداثة عربية بمعزل عن تأثرها بالحداثة الغربية. السؤال هو كيفية التأثر، هل هي نسخ، أم هضم واستيعاب.

قتل المعنى

| هل ترى بناءً على ما سبق أن شعر الرواد كان شعر بيانات واقتراحات بينما الأجيال التالية كان مطلوباً منها أن تحقق إنجازات موضعية أكثر منها بيانات شاملة واقتراحات مبدئية....؟

|| بالتأكيد أوافق. وأضيف أيضاً أن شعر الرواد كان شعر تبشير بالحداثة أكثر منه تحقيقاً لها. كان هذا دورا تاريخيا مهما لأن الجيل الجديد لم يحتج إلى أن يبرهن على شرعيته ما دام هناك جيل سابق خاض هذه المعركة مع التقليد ومع القديم الخ... هكذا ورث حالة شعرية شرعية، ولم ينشغل بالصراع مع العمودي ولا بالصراع مع الديني ومع المقدس. اذ كانت الأرض ممهدة أكثر لأن يزرع تجربته ويغامر أكثر. جرأة المغامرة عند الجيل اللاحق كانت أعلى من الجيل الذي قبله لأن المناخ بات صالحا للتجربة وأصبح أي اقتراح شعري حديث مقبولاً عند الذائقة العامة، إلى حد الفوضى.

أما حكم القيمة على هذا الإنجاز، فلست أنا من يستطيع تقديمه.

| أنت شخص كرّست نفسك للشعر تقريباً وقلما كتبت شيئا غير الشعر، وأنت من الشعراء الذين كتبوا شعراً أكثر مما تكلموا عن الشعر وأكثر مما اشتغلوا بالتنظير للشعر، هل تجد نفسك مع كل هذا النتاج الشعري الوفير أنك قد عبّرت عن نفسك ام لديك إحساس وقد يكون مفهوماً بأن كل ديوان جديد هو صمت إضافي؟

|| أحب أن أقول إني لم أدخل في كتابة التنظير والنقد الأدبي من منطلق أن من الصعب على الشاعر ناقداً أن يكون عادلاً، الشاعر الذي يقدم نظرية شعرية، مهما ادعى الموضوعية أو القدرة على التعامل مع نصوص غيره، سيكون مشغولاً أكثر بالتنظير لتجربته، ومع احترامي لشعراء كثيرين في العالم كانوا نقاداً كباراً وشعراء كباراً ايضاً، بول فاليري وأوكتافيو باث، وكذلك ت. اس. إليوت ومونتالي الإيطالي... هناك نماذج كثيرة تكسر رأيي وتنقضه، لكنني لم أدقق إلى أي حد كانوا بعيدين عن الانحياز إلى خيارهم الشعري، وإلا فلماذا تبنوه. الذي يتبنى مذهبا في الشعر عليه أن يقدم مرافعة نظرية للدفاع عنه وتأييد التيارات التي تدور حوله. في رأيي أيضاً

أن الشعر يقول نظريته أكثر مما تقول نظريته عنه. أي إن الشعر يقول عن الشعر أكثر مما تقول النظرية عن الشعر. الشعر هو الذي يقول ذاته، وعلى المنظر أو الناقد أن يستنبط المفهوم الشعري عند الشاعر من خلال قراءته النقدية لشعره.

سألتني عن النظر إلى الوراء. عندما أنظر إلى الوراء لا أنظر برضى أبداً وإلا لما تعبت إلى هذا الحد، أقدر على نقد ذاتي وعلى اكتشاف ما ليس شعرياً في شعري او هو لمصلحة خطاب آخر، أقدر أيضاً على إعادة النظر في كل نص، ولو أتيح لي الآن أن أعيد كتابة كتبي وهي حوالى عشرين كتاباً فقد لا أنشر منها سوى خمسة أو ستة فقط. لكن لا أحد يتحكم في عمره، كل عمر له تعبيره وقدراته. قلقي أكثر من طمأنينتي، لست مطمئناً إلى ما فعلته وأحاول دائما الوصول الى منطقة تشبه ما يسمى، وهذه طبعاً تسمية مستحيلة، الشعر الصافي. ليس هناك شعر صاف، ولكن علينا أن نصدق أنه موجود لكي نواصل البحث والكتابة عنه، أي إعطاء النص الشعري قدرات جمالية تسمح له أن يحقق حياة أخرى في زمان آخر، ليكون ابن تاريخه، وليستقل في الوقت نفسه عن تاريخه وظرفه الاجتماعي، وينظر إلى مستقبل غير مرئي. هذا المستقبل موجود أم غير موجود، لا أعرف، لكن يجب أن نصدق أن الشعر يستطيع أن يتحرر مما ليس منه، وما ليس منه هو الراهن القابل للتبدل السريع، مع أن الشاعر، في الجهة الأخرى أو في التناقض الآخر، هو ابن عصره ولا يستطيع أن يؤجل كما قلت أمس لا الهنا ولا الآن إلى زمن آخر. هذه مهمة لا ندري كيف تتحقق. ربما يحصل ذلك بفضل قلق الشاعر وهجسه بخلق جماليات تصلح للقراءة في زمن آخر إذا أمكن، هناك اليوم شروط اوفى ليكون الشعر أصفى وأجمل (لا أريد أن أقول أنظف) وأقل توفيقية أي أقل هوميرية، إذ لم يعد هناك أي ضرورة للهوميرية. كتبت في ديواني الأخير أنه لو كان التلفزيون موجوداً في حرب طروادة لما كتب هوميروس الإلياذة، بل لكان كتب الأوذيسة. هناك مهمات يقوم بها علم الاجتماع وعلم التاريخ والصحافة والإعلام، كان الشاعر يُحمّل أعباءها، ونحن العرب حتى زمن قريب كنا نعتقد أن دور الشعر القديم ما زال موجوداً فينا، فعلينا أن نكون مؤرخين ومناضلين وأنثروبولوجيين وعلماء أساطير لكي نكون شهوداً على زمن ما. علينا أن نعرف أن هذه مهمات لا يستطيع الشعر أن يقوم بها وحده، بل يجب أن تكون هناك حركة ثقافية كاملة تقوم بهذه المهمة.

| هكذا نجد أنفسنا أمام مسألة مهمة وهي نظرة العرب للشعر التي ربما تحكمت جزئياً بالقصيدة الحديثة، أن تكون القصيدة شاملة، أن تكون ثقافة كاملة، أن تكون القصيدة رؤية وتاريخاً وفلسفة وشعراً وبرنامجاً نظرياً ورأياً في الشعر...

|| نعم صحيح.

| (...) لم يؤرق هذا الشعراء الشبان الذين لم يكونوا يوماً أمام قصيدة بهاجس التأريخ لمرحلة أو وصف مرحلة أو الكتابة عن قضية... إطلاقاً.

|| أتكلم عن مرحلة سبقت وضع الشعر الحالي. من حسنات الأصوات الجديدة في الشعر العربي أنها تشعر بأن عليها أن تكتب ذواتها الصغيرة، مشاكلها الصغيرة، هامشيتها.. الخ. بحثها عن المعنى مختلف في المفهوم القديم للمعنى. كان المعنى يسبق النص، الآن يتجلى المعنى من خلال البحث عنه في داخل النص. الفارق الحقيقي النوعي بين الشعر التقليدي والشعر الحديث هو الموقف من المعنى، لكن يجب ألا نسرف في قتل المعنى، بحيث يصبح الشعر الحديث كأنه لا معنى له إلا إنجاز اللامعنى، لأن التمرد على المعنى إلى هذا الحد هو تمرد على مفهوم حرية الإنسان ووجوده وإنسانيته.

| **في الهامشية معنى أيضاً...**

|| بالضبط، ولكن ينبغي ألا نتطرف. هناك حركة وقول وأحاديث وانعكاسات لرياح قادمة من مكان آخر تقول بأن الشعر الحديث يجب أن نبشر فيه بموت المعنى، وأن موت المعنى هو المعنى الحقيقي للوجود.

| **إذا توقفنا قليلاً عند المعنى، كما قلت في كلمتك أمس (في كوكتيل دار الريس) كنت معك ومع شار، الذي يقول إن فقدان المعنى لا يجوز أخلاقياً وليس شعرياً فقط. لا يجوز أن يتكلم الواحد بلا معنى ويتقصّد اللامعنى، ومع ذلك هل المسألة هي مسألة وجود معنى أم إمكانية استقبال معنى؟**

|| إذا دققنا فلسفياً في الموضوع، فحياتنا المعاصرة تموت المعاني الكبرى فيها وتتساقط. لذلك يحاول الشعر أن يقدم لامعنى مضاداً للامعنى الخارجي. أنا أميل أكثر إلى حقنا في العبثية واللعب، فهذا قد يكون الرد الجمالي الأفضل على الفوضى السائدة أو سقوط المعاني الكبرى، أن نكون عبثيين أو لاعبين أو ساخرين، لا أن نرد على اللامعنى بلامعنى. أن نقدم لحياتنا معنى عبثياً فهذا معنى واختيار فكري. أن تكون عبثياً أو عدمياً، هو اختيار، قد يُحترم وقد لا يُحترم. هذا على كل حال بحث آخر. سؤالك عميق جداً، هل هناك إمكانية معنى؟ يجب على الشعر أن يصدق أن هناك معنى، وكذلك على الإنسان أن يصدق، وإلا دخلنا في العدمية المطلقة، في اليأس عن الحركة حتى. إذا فهمنا أنه لا إمكانية لإنجاز معنى فمعناه أننا دخلنا في ما يشبه الموت المعنوي كلياً، وفي موت الإرادة وفي الموت الحسي أيضاً وربما في الموت الفيزيائي.

| **لننتقل إلى تعريف كالذي كان يقول إن الشعر كلام بالصور، لأي درجة يبقى هذا التعريف صحيحاً إذا قارنا الشعر بعلم الفلك، فأي عالم من الصور يبقى...**

|| منذ النصوص الشعرية الأولى التي كتبها الإنسان أو قالها شفهياً ودوّنها في ما بعد، وحتى الآن، لم نستطع أن نعثر على تعريف كامل وصالح لكل زمان للشعر، كان هناك اجتهاد بأن الشعر يُعرّف بنقيضه، لكن السؤال: ما هو نقيض الشعر؟ ما هو اللاشعر. كان يقال مجازاً إن نقيض الشعر هو النثر، وان الفرق بينهما هو أن الشعر يعتمد على الاستعارة، حسناً... لكن الاستعارة

موجودة أيضاً في النثر. ثم كان يُقال إن الشعر يعتمد على التخييل، لكن التخييل أيضاً يمكن أن يكون موجوداً في النثر. ثم قيل إن الشعر يحدده الإيقاع، وشرطه الإيقاع، لكنْ للنثر أيضاً إيقاع. إذاً نحن بهذه التعريفات لا نبحث عن القصيدة بل عن تعريف للشعرية، أي إن الشعرية تعتمد على الاستعارة والتخييل والإيقاع... لذلك يجب أن نبحث كيف تتحقق الشعرية في القصيدة. أقول ذلك لنسهل الوصول إلى تعريف ما، كيف يمكن للشعرية أن تتحقق في القصيدة؟ أنا أعتقد أن ذلك يتحقق من خلال نظام بنائي إيقاعي، ولا أقول إن الشعرية في القصيدة أكثر شعرية منها في النثر، فقد تتحقق الشعرية في النثر أكثر مما تتحقق في القصيدة، لكن لنستطيع أن نقول إن هذا شعر، مجازاً، يجب أن نقول إن هذه الشعرية تحققت في القصيدة لأن بناءها ونظامها الإيقاعي هما هكذا. الصور طبعاً مكوّن أساسي، لكنها ليست كافية وحدها، فهي أيضاً مكوّن أساسي للنثر. الشعر نعرفه من خلال نظامه البنائي الإيقاعي، وكل شاعر يختار نظامه، فليس هناك نظام محدد مسبقاً، لدى اي ديوان لشاعر عليّ وأنا في هذا العمر الشعري أن أدرس وأفهم ما هو النظام الداخلي لشعره المتحقق في قصيدته. في الحالة العربية هناك إسراف في الصور، وهذا جاء في المرحلة الوسطى بين الشعراء الرواد والشعراء الحاليين الذين تكلمنا عن حسناتهم ولم نتكلم عن بعض عيوبهم وأهمها الإسراف في تكديس الصور المجانية من دون أن يكون لهذه الصورة الشعرية وظيفة جمالية ولا منطق بنائي أيضاً. الصور المجانية تثقل القصيدة وترهقها ونخرج بلا معنى معها. الصورة يجب أن تكون لها وظيفة يحددها الشاعر أو تخضع لمتطلبات بناء القصيدة وشكلها، وإلا فالصورة السينمائية أرقى. الصورة جزء من مكوّنات عدة في بناء القصيدة وليست مكوّناً أساسياً.

الإيقاع والفكر

| هناك أمر أُهمل في القصيدة الحديثة، وأتصور أنه ينبغي أن نفكر بإعادة النظر فيه وهو الموضوع. هناك تصور يقول بأن القصيدة الحديثة بلا موضوع، وبفقدان الموضوع يصبح للقصيدة الحديثة موضوع واحد هو ذاتها، فالقصيدة تقول نفسها، وفي محل آخر تقول اللغة وتعيد قول نفسها.

|| رأيي أن كلامنا السابق عن المعنى مرتبط بالموضوع، فغياب المعنى هو إحدى نتائج غياب الموضوع. أنا لا يهمني موضوع القصيدة، بل تهمني الكيفية التخييلية التي كُتب بها هذا الموضوع، لكن الموضوع هو جسد القصيدة. القصيدة بلا موضوع لا تكون هشة فقط بل مشغولة بالتحديق بنفسها.

| هل كمّ التخييل اذن هو الذي يمكن أن يخلق الموضوع؟

|| لا، بل الكيفية.

هناك أيضاً شعر جميل مع أن القصيدة ليس لها موضوع لكن فيها جماليات وإيقاعات تنسيك أنها بلا موضوع، وحينها تكون شبيهة أكثر بالموسيقى التجريدية.

| إذا تجاوزنا مسألة الموضوع، هل يمكن للكلام أن يكون متماسكاً إن لم يكن منطلقاً على الأقل من بؤرة واحدة، هناك شعر منتشر، هناك كلام فلكي، ترى أنه لا يملك نقاط ارتكاز أو بؤراً ينطلق منها، ألا يجعلنا ذلك في المكان ذاته؟

|| نعم يبقينا في الموقع ذاته، وكما قلت فإنه يجعل القصيدة مشغولة بالتحديق بذاتها، بنرجسيتها، والقارئ يطلع منها لا أقول محايداً ولكن كأنه لم يكن فيها ولم يقرأها، لا هي اخترقته ولا اشترك هو في إعادة كتابتها. في الوقت نفسه أنا من التسامح بحيث لا مانع عندي أن يجرب البعض قصيدة لا موضوع لها إلا ذاتها. السؤال هو ما نتيجة هذا الجهد؟ لوحة تجريدية، قطعة موسيقية، هل يملك الشعر مقوّمات تجريدية حتى هذه الدرجة؟ أنا أشك، لأن الشعر يحتاج إلى ماء وتراب وعناصر هي التي تعطيه الحياة، ولا يستطيع أن يكون تجريدياً إلى هذا الحد لأن التجريد قد يوصل إلى حذف اللغة، وقد نصل حينها إلى ما يسمى «شعر بياض». أنا أنحاز إلى موضوع، ومعنى، وبناء، وعناصر، تشكل قوام جسد شعري واضح، لكني لا أستطيع أن أرفض تجارب تسعى في منحى آخر. القصيدة منذ لحظة كتابتها الغامضة ذاهبة إلى مكان ما، وهناك فكر ما يقودها، قد تستقل عن هذا الفكر وتتمرد عليه وتأخذ فكراً آخر، لكن لا بد من أن تكون خاضعة لتصور مسبق عنها، بحيث لا تُترك حرة لتداعيات وثرثرات ومجانيات بلا نهاية لأن القصيدة فيها فكر ما، فكر شعر، يقودها، قد لا تنصاع له إلى حيث يريد، وهي قد تغير اتجاهه، لكن في البداية هناك بؤرة (كما سمّيتَها) يطلع منها إشعاع ما يحدد الاتجاه والتعديلات تحصل اثناء العملية. لا بد من خطة مسبقة، ليست عقلانية، عندي شيء اريد قوله وعندي إحساس اريد التعبير عنه، لست أكتب كتابة آلية، لست سريالياً، مع انه حتى السريالية والكتابة الآلية كانتا تقودان إلى شيء ما وليس إلى عبثية كاملة، والسريالية أثّرت في شعر غيرها أكثر مما أثرت في ذاتها. أما أن أمنح استقلالاً كاملاً للقلم والورقة ليشتغلا من دون تدخل مني، فأشك بأني سأصل بذلك إلى أي مكان.

| في كتابتك لقصيدتك، هل تملك قبل الكتابة نقطة ما تنطلق منها؟

|| يكون لدي تصور ما، حالة ما، فكرة ما، أو موضوع ما، لكن شكل ما سأكتبه لا يكون واضحاً لي. كما قلت لك. لديّ رقابة على حركة القصيدة، وفي كثير من المرات تستقل القصيدة بحركتها، وهذا أفضل. اذ تقودني القصيدة احياناً إلى معنى لم يكن خاطراً في بالي مسبقاً.

| لكن أليس للذاكرة دور هنا؟

|| طبعاً للذاكرة واللاوعي دور، فلا شيء يأتي من بياض، والذي يكتب هو جسد وعقل، لكن كيف تأتي الصورة من زمن بعيد جداً، لا نستطيع التحكم بمعرفة هذه الكيفية. حين أكتب يكون

عندي تصور إما غامض أو واضح بأني اريد أن أقول شيئاً، قد يفلت من يدي، عندما يكون المعنى واضحاً تماماً وتكون القصيدة مرتبة في ذهني تكون النتيجة أسوأ. اللغة واللاوعي وتداخل الأزمنة تنتج قصيدة أفضل من قصيدة مخطط لها سلفاً. إنما أنا عندي تخطيط، وخاصة في المطوّلات. خطة تخضع طبعاً كما قلنا لتعديلات اثناء العملية لكن لا أشرع مرة في الكتابة وأنا لا أعرف ما سأكتب. أكتب أحياناً استمراراً لحلم ما، عندي دائماً إلى جانب سريري ورقة وقلم، أحياناً أحلم أني أكتب شيئاً أعتبره رائعاً، أحلامي ساذجة جداً، لكني أبدأ بالكتابة عندما يتحول كل هذا الذي أهجس به إلى إيقاع، ولا أكتب قبل أن يصبح إيقاعاً. ليست الفكرة ولا الصورة هما ما يجعلانني أكتب. حين تأخذ الفكرة والصورة إيقاعهما أعرف أنني بت قادراً على ان اكتب.

تخريب اللغة

| أوكتافيو باث يقول إن الإيقاع ليس هو النغم فقط، بل هو إذا جاز التعبير الشكل الذي ينتظم القصيدة، ينتظمها لحناً وينتظمها فكرةً وينتظمها لغة...

|| هذا شيء صحيح، كما قلت لك فالفكرة ليست كافية. الفكرة يجب أن تتحول إلى صورة، والصورة إلى إيقاع. صحيح ما يقوله باث، فالإيقاع جزء من التفكير. أعطيك دليلاً على ذلك من نفسي، فأنا لا أعرف أن أكتب قصيدة نثرية لأني لا أعرف أن أجد إيقاعاً نثرياً، لست متدرباً عليه، قد يكون في نثري الذي أعتبره نثراً لا قصيدة نثر شعرية أكثر وإيقاع أعلى، لكني لا أعرف أن أكتب قصيدة خارج الإيقاع والوزن، سأكتب حينها فكرة مجردة أو أضع صورة لذاتها. انه تدريبي النفسي وطريقة تنفسي إيقاعياً.... الإيقاع هنا ليس فقط ضبط الفكرة، إنه طريقة تنفس الشاعر، لذلك أقول دائماً إن الإيقاع ليس وزناً، فأنا أميز بين الوزن والإيقاع. الوزن هو أداة قياس، وإلا لكان الوزن الواحد ذا إيقاع واحد، الوزن الواحد الذي له إيقاع مختلف عند كل شاعر، لأن طريقة تنفس كل شاعر مختلفة عن الآخر. الإيقاع أعمق من أن يكون فقط ضبط وزن، بل إن طريقة تنفس كل شاعر في كل مرة تتغير. الإيقاع مكون ومايسترو للفكرة وطريقة تنفس أيضاً. وأنا لا أعرف أن أتكلم شعرياً إلا إيقاعاً ولا أعرف أن أبدع في الكتابة الشعرية إلا إذا دندنت بها، وأحياناً الإيقاع وحده يجعلني أكتب قصيدة. في كتابي الأخير تجربة لعبة إذ كتبت قصيدة كاملة ليس فيها أي فعل، كلها أسماء، واسمها «هي جملة اسمية»، لكني وجدت أن لها موضوعاً أيضاً. تمكني من الإيقاع جعلني أقدر على كتابة قصيدة كلها اسمية. قد أكتب قصيدة كلها افعال، ربما أجرب كتابة قصيدة كلها حروف جر، وقد تصح. هذه الأمور بحاجة إلى تدريب وحب للغة وإيقاعيتها، ينبغي أن يكون عندك التباس بين اللعب والجد، أن تلعب إلى درجة بالغة الجدية، أو أن تكون جاداً إلى حد العبثية.

| أود أن أسأل عما إن كانت اللغة بذاتها فقط استدعتك مرة إلى كتابة قصيدة ما تسميه انت

لعبة وقد يسمى توقيعاً او تجويداً...

|| لا جمالية شعرية من خارج اللغة. اللغة العربية غنية جداً والكلمة الواحدة تحمل معاني عدة وتكرارها وتغيير حركة واحدة فيها قد يخلقان معاني مضادة، كأن نقول مثلاً: عزف على البيانو أو عزف عن الشيء، هذه الامكانية تحرض احيانا على رقص مجاني في القصيدة. جميل أن نرقص قليلاً، لا مشكلة في ذلك. اللغة بذاتها، إيقاعاتها وجماليتها واشتقاقاتها، ثم إننا نحن العرب، أي شاعر عربي أو أستاذ لغة عربية في الجامعة، إذا أجري له امتحان مفاجئ في معنى مفردة من صفحة تفتح عشوائيا من لسان العرب، فسيرسب. كل يوم نكتشف كم لغتنا متعددة وواسعة ولا نعرفها جيداً. فعندما يلم الشاعر بمعرفة لغوية جديدة يستهويه أن يلعب بها، مع أني لا أسرف في اللعب اللغوي.

| **هل برأيك أن الشعر هو اللغة الأقوى والأفصح؟**

|| هناك رأي لا أعرف لمن هو، ربما لهايدغر، يقول بأن الشعر هو أساس اللغة وهو الذي يحمي اللغة لأنه بدأ شفهياً قبل نشوء اللغة. الشعراء وأصدقاء الشعراء من الفلاسفة يحبون أن يقولوا إن الشعر هو أرقى اشكال التعبير الإنساني. لا أعرف. ربما تكون الموسيقى أرقى.

| **أقصد في اللغة، هل الشعر أمتن صياغة لغوية؟**

|| المفترض أن يكون كذلك، لكن إذا أردنا أن نحاكم حالتنا الشعرية نجد أن في شعر الشباب وخاصة لأن قصيدة النثر هونت عليهم الإحساس بالمسؤولية نقصاً في المعرفة اللغوية، هناك الكثير من القصائد أضعف من مقال متين. المفروض أن يكون النص الشعري أرقى الأشكال اللغوية. المفروض أن يكون هو ما يحمي اللغة ويجددها. من وظائف الشعر أن يعطي دائماً حياة جديدة للغة، هو الذي يجدد اللغة. لا تتجدد اللغة إلا على أيدي الشعراء، لكن ليس شعراءنا، ليس نحن. ذلك كان في الماضي، أما الآن فلا أعرف، ربما كان الشعراء يخربون اللغة. أنا أفهم التخريب الداخلي الواعي، تخريب النظام اللغوي او هذا النسق اللغوي، لكن شرط أن يفعل ذلك شاعر كبير ولغوي كبير، أما التخريب الناجم عن جهل بحالة المبتدأ والخبر فهو غير مقبول.

| **يجذبني دائماً اسم المهلهل الذي هلهل الشعر، والذي أخذ قيمته الشعرية من جعله الشعر ضعيفاً لغوياً. الهلهلة هي شيء من الفوضى والركاكة، ولذلك توحي لي هذه الكلمة أحياناً بأن اللغة القوية هي النثر أحياناً وهي الأدب، الأدب الذي يبتعد عن المصادر الأولى للكلام، الشاعر مضطر لأن يبقى دائماً بمحاذاة هذه المصادر الأولى للكلام، أشعر تالياً بأن الشعر ربما ليس اللغة الأقوى، بل هو يجدد هلهلة اللغة أو ضعفها.**

|| لا، إذا كانت الهلهلة توصل الى إحياء اللغة وتقريبها من الحياة واستيعاب عصرها الجديد فهذه تقوية للغة. نحن نتكلم عن مسألتين، عن اللغة والفصاحة. كان كل كلامك ضد الفصاحة، أبو نواس فعل ذلك، لكنه يتقن اللغة إتقاناً كاملاً ولديه معرفة رائعة بها. أنا أقبل الهلهلة من

هؤلاء. إذا كانت الهلهلة تؤدي إلى إعادة الحياة أو إعادة الماء إلى عروق اللغة الجافة، فهذا برأيي تقوية للغة وليس إضعافاً لها. بأي معنى تقوي هذه الهلهلة اللغة؟ تحييها. أنا لا أستطيع أن أتكلم بلغة الجاهليين في القرن العشرين. الشعر الحديث، لذلك، أجرى هذه الهلهلة بمعنى أنه قرّب اللغة الفصيحة من اللغة المحكية أو لغة الحياة اليومية ومن وسائل الحياة المتداولة. مثلاً من ت. اس. إليوت أدخل اللهجات اللندنية الخاصة في نص كبير من روائع شعره. الهلهلة بهذا المعنى إعادة الحياة الى لغة تصلبت شرايينها. ولذلك نحن لا نقبل الشعر العمودي.

| في كتبك الأخيرة لا نجد إلا نادراً نهاية لكل بيت شعر، هناك نص متوالٍ متصل بحيث يمكن اعتبار كل النص بيتاً واحداً، هل انتهى تقسيم البيت. ما دمنا نتكلم عن عناصر الشعر؟

|| أظن أن البيت الشعري انتهى عندي منذ عشرين سنة، إلا إذا اقتضى قفل القصيدة أن يكون هناك بيت شعري. أنا أحب أن أمزج بين السردية والغنائية، امزج العناصر المشتركة بين الشعر والنثر. أحب أن يبدو نصي بصرياً كأنه نص نثري، ربما لا يصدق أحد إلى أي مدى أنا أحب النثر أكثر من الشعر، ولا أعرف لماذا يخاف الناس من كلمة النثر. النثر أرفع مستوى وأنبل. ثانياً، القصة التي أحكيها، تجربتي الحياتية التي أحكيها، ليست منظمة بحيث تعتمد على أبيات لها بدايات ونهايات. في كتابي الأخير وربما الذي قبله، القصيدة قد تُقرأ من أول كلمة إلى آخر كلمة على أساس انها سطر واحد. أنا أرى أن هذا يعطي حيوية حركة وتصويراً لارتباك وفوضى ما منظمة في داخل بناء يبدو أنه فوضوي. أنا أرد على الفوضى الخارجية بفوضى بصرية لكن منظمة إيقاعياً. ثم ان نفسي الشعري طويل، أحب السطر الطويل، أحب الكرم في السطر الشعري. أتضايق كثيراً من شعر بلند الحيدري مثلاً لأن السطر عنده لا يتجاوز ثلاث كلمات مع أحرف الجر. لا احب هذا البخل. قد يوحي مزجي بين السردية والغنائية، إلى حد ما، بنفس ملحمي، والنفس الملحمي يقتضي هذا السطر الطويل لأن القصيدة سطر واحد عملياً. هناك سطر وبيت شعري، لكن حجمه أو محتوياته قصيدة كاملة. هناك بعض قصائد تأخذ شكل الأغنية فيها سطور، لكني لا أحب تسكين آخر السطر الشعري، أحب أن يكون آخر السطر الشعري متحركاً، فإذا كتبت سطراً شعرياً وسكنت ثم كتبت بعده سطراً شعرياً فسيبدو هذا شعراعموديا . أريد أن أوحي بتداخل الأشكال والمناخات وأحب أن أسترسل، ومع أن القصائد مقتضبة الا ان السطر نفسه مسترسل وفيه جيشان داخلي.

الأنا والآخر

| أثناء قراءتي الديوان الأخير لك فوجئت بأن القارئ، بقليل من الجهد، يستطيع أن يجد كأن هناك موضوعاً أساسياً أو لازمة كتابية متكررة، رأيت أن مرجعها وإن قيل انه ابو تمام، الا انه قد يكون بورخيس، انه تعدد الأنا والتباس الأنا بالآخر، الى اي حد يمكن القول ان احد مقومات «لا أعتذر عما فعلت» هو هنا، وكأنه يطرح إلى حد كبير سؤالاً دعنا نسمّه فلسفياً مؤقتاً؟

|| لمَ لا. ليس من عادتي أن أتكلم عن شعري، فلأفعل ذلك الآن على سبيل التجربة، الكتاب هو دفتر زيارة للذات وللمكان، لذلك وحتى لا يعرف القارئ إلى أين هو ذاهب وضعت هذا المفتاح، بيتاً لأبي تمام، توارد خواطر مع لوركا، «لا أنا أنا ولا البيت بيتي» على لسان لوركا، بينما أبو تمام خاطب نفسه: «لا أنت أنتِ ولا الديار ديار». هذه فعلاً رحلة بحث عن الأنا المنقسمة والموزعة. البحث عن المكان أسهل لأن المكان تغيّر بوضوح، وليس هناك سؤال فلسفي كبير عند البحث عن مكان مفقود أو لدى تغير في شكل المكان، هناك صورة بصرية (على الأقل) لا تحتاج إلى استقراء استشرافي ولا إلى بصيرة فالمكان تغيّر عياناً. الصعب هو علاقة تغير المكان بتغير الأنا، أو تغير الأنا وعلاقتها بتغير المكان. من الذي غيّر الآخر؟ هذا إشكال لم أجد له حلاً.

سؤالك الثاني إشكالي أكثر من الاول. هناك آخران: الآخر الذي هو أنا، حين أقرأ نفسي من خارجها والآخر الذي هو الغريب، المختلف، الخصم، وهو موجود في مكاني بدلاً مني، التنقيب (اركيولوجيا) عن الذات، يصطدم بواقع، بحاضر، بتاريخ، بحروب، بتراكم ثقافات، بتعددية. اذن لا بد من الدخول في سجال فكري مع الآخر الذي احتل المكان لأنه يحمل نفس الدعوى التي أحملها أنا ويدّعي أن هذا مكانه وأنني أنا الغريب فيه، هو أيضاً في حيرة لأنه لا يجد نفسه. هناك اصطدام بحثين، اصطدام ذاتين تبحث كل منهما عن ذاتها في الآخر، لكن أنا أجرأ من الآخر في البحث عن نفسي فيه، هو لا يملك الجرأة الوجودية على أن يبحث عن نفسه فيّ لأنه ينكر وجودي، وإذا اعترف بأن فيه شيئاً مني يضع وجوده نفسه موضع تساؤل.

| ما قلته كان تفسيراً لم يخطر على بالي، لكن بعد كلامك أكتشف شيئاً غريباً هو إلى أي حد قد يصبح الموضوع الفلسطيني قاعدة لما يتعداه، لما هو ميتافيزيقي وأنطولوجي، اثناء قراءتي الكتاب لم أفكر مرة بالفلسطيني بل كنت أفكر في متاهة الكون، في السؤال الأنطولوجي: من أنا ومن الآخر؟ وهل هناك أنا أصلاً؟

|| قدمت لي الآن أحسن إطراء سمعته في حياتي، بمعنى انني إذا استطعت أن أنقل هذه الحالة الشخصية التي تبدو صغيرة إلى الفهم الأرقى والإنسان الأشمل فذلك يعني أني نجحت إلى حد ما في الوصول الى ما تكلمنا عنه اثناء الحديث، أي إعطاء الشعر جماليات تمنحه إمكانية العيش لا في زمن آخر فحسب بل في وعي آخر ايضا. أنا سعيد جداً بقراءتك.

| من امتيازك الشعري أن الغربة الفلسطينية تحولت إلى أوذيسة كونية، قدرتك على ملحمة فلسطينية وعلى خلق أسطورة حديثة... هنا السؤال الفلسطيني يتحول إلى سؤال ميتافيزيقي وجودي، وهذا يمنح الشعر ميزة ويجعل قراءته غير مشروطة بمعرفة الظرف الفلسطيني...

||حتى فلسطين ليست مذكورة في الديوان إلا مرة واحدة وعلى لسان ريتسوس لا على لساني.

| لكن عندي سؤال لا يتعلق بشعرك مباشرة بل بالشعر عامةً، واحد مثل ميشونيك يشكو من سطوة الفلسفة على الشعر الحالي، ويرى أن الفلسفة تؤذي الشعر. هذا رأي وهناك رأي آخر يرى

أن إحدى مشاكل الشعر الحالي أن الشعر في الأساس تغنٍّ بالعالم وعندما يتحول إلى نقد للعالم يصبح عقيماً...

|| الشعر الكبير لا بد من أن يخترقه فهم ما أو رؤية ما للكون والوجود، وهو ليس تعبيراً عن هموم شخصية وخاصة. السؤال هو: كيف تتجلى المعرفة بكل أبعادها، المعرفة التاريخية والمعرفة الفلسفية... كيف تتجلى في النص الشعري؟ الخلاف ليس على أن يكون للقصيدة محمول ثقافي. رأيي أن النص الذي لا يحمل تاريخاً وثقافة هو نص هش، السؤال هو: كيف تتجلى كل هذه المسائل، هل تتجلى تجلياً واضحاً، تجلّي مقولات، تجلّي اقتباسات، أم هي متغلغلة في النص وتتجلى عبر الحواس؟ في رأيي أن أي معرفة أو فكر لا يتجلى عبر الحواس يعاني مشكلة حقيقية. على الشاعر الذكي أن يكون جسدياً بمعنى حسي، المعرفة يجب أن تتجلى شعريا من خلال الحواس، لا من خلال الذهن والمقولات. الذهن موجود والمقولات موجودة والمعرفة موجودة، كلها موجودة كخلفيات، لكن كيف تدخل في النص وتتغلغل فيه، يجب ألا تكون مرئية وأن تحسن إخفاء مرجعياتها بحيث يطلع النص عند أول اصطدام بالسؤال ولا يبدو بحث البحث. يجب أن نميز بين النص الشعري والنص الفلسفي. قد يستعمل الشاعر جملة فلسفية، لا مشكلة، لكن على النص أن يمتصها. أنا منحاز إلى تجلي الفكر حسياً لا ذهنياً.

| إذن ما رأيك بالقصيدة التي تفترض أن يكون الشعر خارج الغناء وخارج الذات؟

|| هناك أيضاً دعوة من ناقد ألماني الى عدم البحث في الشعر عن الجماليات،

والبحث عنها في أشكال فنية أخرى، الى قصر الشعر على الموقف والسياسة. هذه كلها اجتهادات لبحث الشاعر عن حضوره ودوره، والأسئلة التي كان يبدو أنها انتهت منذ زمن تعود من جديد، ما الوظيفة الاجتماعية للشعر والشاعر. مسألة ضدية الشعر هي ايضاً جزء من البحث، إلغاء الغنائية وإلغاء الإيقاع الخ... هذه تجارب مفتوحة وجميل أن تكون مفتوحة لكن في آخر الأمر نعود ونقرأ الشعر في الليل فلا نفتح هذه الكتب. ما زلنا نحن، وكل العالم، لا نحب أي شعر لا نسمعه. العين لا تكتفي بالقراءة. صديقك أوكتافيو باث يقول إنه لا شعر مكتوباً، الشعر كله شفهي أي مسموع، والمكتوب كله وهم. حتى العين عندما تقرأ الشعر تستبدل وظيفتها، تصبح مستمعة، فحين تقرأ نصاً شعرياً فإنك تدندن به وتستمع إلى إيقاعه. كل هذه التجارب الجميلة ضرورية بالنتيجة، لكن حين نعود ونقرأ الشعر فإننا نطلب أن نشعر بشيء من الطرب، (هذا الرأي يهزك) نطلب طرباً، نطلب موسيقى. لكن مفهوم الطرب يختلف هنا، حتى حين نتكلم عن الصمت ونستنطقه فإننا نستنطقه صوتياً. لذلك يبقى عندنا حنين دائم لأول الشعر الذي هو الغنائية، الإنشاد، الرقص، وحشة الكون او هدوؤه، نريد دائماً شيئاً مسموعاً. لذلك لا أفهم حتى الآن الغضب العربي الحديث من الغنائية، لا أفهم تعريف الغنائية في الشعر العربي. في باقي الشعريات العالمية الغنائية هي ما ليس درامياً وما ليس ملحمياً، عندنا ربط ميكانيكي بين

الغنائية والرومنطيقية، بين الغنائية والغناء والتطريب، مع ذلك فإنك لدى أكثر الشعراء حداثة في العالم حين تحب مقطعاً شعرياً لأحدهم تقرأه بصوت عال. عيناك لا تكتفيان بملامسة النص. في آخر الأمر أجد أن الموسيقى ثابتة في الشعر، كما أصبح أيضاً شبه محرم عندنا هو العواطف، نحن العرب نربط بين الحداثة وإلغاء الإحساس. يقال إن العواطف شيء مائع. طبعاً هناك عواطف كثيرة مائعة، وت. اس. إليوت أحدث معادلاً موضوعياً، أما إلغاء العاطفة كلياً... فلا. قد تدعي القصيدة أنها من دون عواطف وهذا أرقى أشكال العواطف. الحسية والعواطف والإيقاع، هذه عناصر يجري البحث عن تجديد مفهومها لكن ليس إلغاءها. هناك إيقاعية جديدة، غنائية جديدة، وهناك أيضاً حسية جديدة، لكن لا تُلغى هذه العناصر الثلاثة إلغاءً كاملاً. طريقة التعبير عنها تتغير لحمايتها من الإرهاق، فأي شيء يتكرر يصبح مرهقاً، واللغة أيضاً تتعب. فما هو الآن حديث جداً وعظيم جداً يصبح بعد فترة تقليدياً. لذلك يحتاج الشعر دائماً إلى تجديد طريق توسّطه بهذه العناصر، طريقة تعبيره عنها، طريقة توظيفها في القصيدة. أما الاستغناء عنها... فلا اتصور موسيقى بلا نغم.

| الموسيقى الحديثة بلا ميلودي... ولم ينصحوني بسماعها حتى في ألمانيا.

|| أنا سمعتها، هناك موسيقي سويسري ألّف سيمفونية كاملة عن حالة حصار بهذه الطريقة، ودعاني إلى سماعها، وأثناء ذلك طلبت من الذي إلى جانبي أن يوقظني إذا نمت، وهو أيضاً طلب مني ذلك. كان هناك جمهور كبير، وأعيدت على المسرح ثلاث مرات. أحترم ذلك. يجب أن نكون ديمقراطيين فنقبل بكل هذه التجارب. لماذا لا نزال نقرأ شكسبير، ونقرأ المتنبي. كلما كان لدينا حنين إلى شيء قرأنا المتنبي أو أنشدنا أبياتاً منه.

التمرد الصحي جداً يتم في جيل معين، وحين نبلغ سناً معينة نعود فنسخر من تمردنا، نتسامح مع ماضٍ تمردنا عليه.

التصوف

| ألاحظ في شعرك أن احد المراجع المفترضة للقصيدة الحديثة وهو التصوف، لا يحضر في قصيدتك، مباشرة على الأقل، سواء في ذلك النص الصوفي أو النظام الصوفي أو المصطلح والقاموس الصوفيين.

|| أنا شديد الإعجاب بالنثر الصوفي لا بالشعر الصوفي، وليس كل النثر، هناك نثر صوفي تتحقق فيه شعرية لم تتحقق في الشعر العربي، وأنا أعتقد أن بذور الحداثة الحقيقية في الشعر العربي موجودة في نصوص النثر الصوفي، لكن الصوفية منطقة مخاطرة بالنسبة لي، مخاطرة لأنها تقترن بشيء من الدين، سواء في معانقته أو التمرد عليه، وأنا لا أحب دخول هذه المنطقة. ثانياً، من فرط ما تحولت ملامسة النص الصوفي في الشعر العربي الحديث إلى موضة أصبحت

تقليدية، واصبح التمرد عليها من شروط الحداثة الحقيقية. كتبت نصاً واحداً هو الهدهد على هامش منطق الطير، وطربت وأنا أبحث وأكتب... لكني لاحظت أن ذلك يأخذني إلى منطقة مغلقة، فهناك حلقة مفرغة يدور فيها النص ويصل إلى منطقة لا أحب دخولها، هي المنطقة الميتافيزيقية، أدخلها كاستعارات، كاستطرادات، كتأويلات لكن لا أدخلها كمنطقة عمل، لأني أخاف منها، وهي لا تعنيني كسلوك ولا كخيار فكري.

| هل هذا يعني أن شعرك دائماً على الأرض؟

|| في شعري أرض، هناك شيئان يحملان النص الشعري: أرض وتاريخ. نصي الشعري محمول دائماً على أرض وتاريخ، حتى في الهدهد عدلت في نهاية منطق الطير، بحيث صار الهدهد يحن إلى الأرض التي انطلق منها. حاولت أن أدخل في المراتب المعرفية التي عند الصوفيين، ولكن عندما وصلت إلى أبعدها عدت بالطائر (الهدهد) إلى الأرض ورأى الأرض من فوق. تنتهي تلك القصيدة الطويلة بغناء راقص لجمالية الأرض، لأن اللغة تبدأ من الأرض.

| ربما ترفض لشعرك أن يكون ثقافياً بالكامل، إن وجد مجازاً شعر ثقافي؟

- بالمعنى الاصطلاحي لا أحب أن يكون الشعر ثقافياً.

| في القصيدة الحديثة هناك رأي يستبعد وجود قاموس شعري خاص يرى أن الكلمات ليست شيئاً إلا داخل الجمل والعبارات، وأنه لا وجود لكلمات مستقلة وألفاظ مستقلة، لكننا نرى أحياناً أن هناك كلمات لها سحر خاص وأن هناك قاموساً خاصاً بكل شخص. هل تشعر بأن لك قاموساً خاصاً بك، كلمات تجتذبك أكثر، وكلمات تستدعيها أكثر؟

|| صحيح، لكني منذ سنوات بت أنتبه وألاحظ أن هناك كلمات ترد كثيراً عندي وحين ترد في النص أستبعدها. أكتبها ثم أحذفها، لأني لا أريد لقاموسي الشعري أن يكون له مفاتيح وكلمات محددة. صرت أتقصد استبعاد مفردات معينة ربما كانت ضرورية، لكني أستبعدها وأبحث عن غيرها حتى لو كانت بديلتها هجينة.

الخسارة

| كشاعر فلسطيني، شعرك اقترن على نحو ما بالقضية الفلسطينية أو المسألة الفلسطينية، وكنا نتحدث قبل قليل عن ميزة هذا الشعر بنقله هذه المسألة لتكون أكثر كونية، لكن ما يهمني في الموضوع أنك كشاعر تبدو لي دائماً كشاعر مراثٍ، كشاعر رثاء، وبمعنى من المعاني إذا أردت شاعر تعزية، لا أطلب منك أن توافق على هذا القول، وإذا أردنا أن نستطرد في هذا الكلام، إلى أي حد أنت شاعر الهزيمة الفلسطينية أكثر منك شاعر الانتصار الفلسطيني؟

|| أتمنى أن يكون هناك شاعر آخر للانتصار الفلسطيني، أتمنى أن نصل إلى انتصار، وكما قلت لك في حديث منذ سنوات، أتمنى أن أكون شاعراً طروادياً. ليس الشاعر هو من يحدد الهزيمة أو

النصر. من سوء حظي أنني لست شاعر الانتصار لسبب بسيط هو أننا لم ننتصر، وإذا انتصرنا فلست متأكداً من أنني سأكتب عن النصر، فلفرط ما أدمنت لغتي الشعرية الخسائر، أصبحت غير قادرة على أن تكتب نشيداً وطنياً منتصراً. ثانياً ليس هناك شاعر انتصار، والشعر دائماً حليف الخسائر الصغيرة والخيبات، وهو المتفرج المحايد على الجيوش الأمبراطورية. أعتقد أن صورة طفل يتفرج على جيش الاسكندر فيها شعر أكثر من جيش الاسكندر كله، أو أن العشب الذي ينبت على خوذ الجنود هو الشعر وليست الخوذ هي الشعر.

لا أريد أن افلسف المسألة، لكن لا أظن أني شاعر مراثٍ. أنا شاعر محاصر بالموت. قصة شعبي كلها قصة صراع الحياة مع الموت، وعلى المستوى اليومي كل يوم عندنا شهداء. الموت عندي ليس استعارة، ولست أنا من أذهب إليه كموضوع بل هو يأتيني كحقيقة. عندما كتبت الجدارية التي هي عن موت شخصي كان في نيتي أن أكتب عن الموت، حين قرأت القصيدة بعد كتابتها رأيتها قصيدة مديح للحياة. قد يجد بعض القراء عزاءً في شعري عن خسائر ما، لكن من الظلم أن تسميني شاعر عزاء.

| لا تتخيل إطلاقاً أنها كلمة سلبية، المعزي أقرب الأشخاص إليّ.

|| أحاول أن أحمي هذه الصورة بتمجيد أشياء صغيرة، أعشاب وصخور وزهرة لوز الخ... اكتشفت متأخراً أن الشعر لا يستطيع أن يحارب الحرب لا بأسلحتها ولا بلغتها، بل بنقيضها، نقيضها الهش، يحارب الحرب بالهشاشة الإنسانية، بنظرة الضحية في عيون الجلاد، من دون أن يفهم الجلاد ما تقول الضحية، بعشب متروك على الطريق، بأولاد يلعبون بالثلج... بالعناصر الإنسانية الصغيرة تستطيع أن تقدم صورة حياتية نقيضة للحرب لكنك لا تستطيع أن تقاتل الحرب بأسلحتها ولا بلغتها، والشعر أصلاً لا يستطيع أن يفعل ذلك، الشعر الحديث لم يعد قادراً على فعل ذلك. هو يحارب بنقيض ذلك، أي بجماليات الحياة البسيطة، الصغيرة، الهادئة، غير المفكرة، البديهية... بالفطرة. ولا يستطيع أن يحارب بخطاب كبير. أظن أن هذا أكثر تأثيراً لأن اللغة الكبيرة انتحار. لغة الملاحم الكبرى والانتصارات الكبرى انتهت.

لا أعرف إلى اي حد أنا مهزوم أو منتصر. ربما أنا منتصر باللغة الشعرية، ربما انتصاري هو الشعر، وهذا إن كان صحيحاً فهو تفوق حضاري وثقافي مهم. الإسرائيلي منتصر بالسلاح النووي والطائرات... أنا أعتبر نفسي منتصراً بالقصيدة. الطائرة تسقط أما القصيدة فلا تسقط إن كانت جميلة. الخطر هو أن يكتب شعر جميل لكن الشعراء الذين يكتبون شعرا جميلا ليسوا مع الحرب.

الأزمة

| ألا ترى أن القصيدة العربية الآن في مشكلة؟ بداية لنتكلم عن قصيدة التفعيلة التي لا أرى أي شاعر شاب مهماً فيها، هل ترى مستقبلاً لقصيدة التفعيلة، وهذا الكلام ليس انتصارا

لقصيدة النثر بل فقط لتقسيم السؤال؟

|| لست متأكداً من ذلك، لكن ما هو السبب، هل هو التفعيلة أم الشاعر؟ إذا باشرنا قراءة إحصائية للشعر العربي الذي يُنشر نجد أن عدد القصائد الأجمل فيه هي بالصدفة مكتوبة بالنثر، وهي أكثر من القصائد المكتوبة بالعمودي أو التفعيلة. هذا إحصائياً، لكن كيف نستطيع أن نحول ذلك إلى حكم قيمي، لا أعرف. كيف نستنتج منه استنتاجاً نقدياً، لا أعرف. أعرف شعراء نثر كثيرين جيدين يعترفون بأنهم لا يعرفون الوزن، لكن أيضاً هناك من يكتبون التفعيلة... مثلاً عندنا في الشعر الفلسطيني غسان زقطان، رهاني الشعري كبير عليه، وهو يكتب تفعيلة...

| أتكلم عن شبان جدد، عن شعراء في الثلاثينات من العمر.

|| لا أعرف إلى أين سنصل بهذه الملاحظة، قصيدة التفعيلة عمرها ليس أكثر من ستين سنة، ومن الغريب أن تدخل في هذه الفترة الزمنية القصيرة في هذا المأزق.... لكن خصوم قصيدة النثر يقولون ايضاً إن عمرها الزمني اقل وهي أيضاً تراجع نفسها... إذا أردنا أن نقيس أطوار الشعر العربي وننتقل من العمودي إلى التفعيلة إلى النثر، فما هو الطور المقبل، هل تعود الدائرة أم ندخل في اللاكتابة؟ كيف نتكهن بمستقبل الكتابة الشعرية؟

| لمَ لا تقول إن عندنا أزمة إنجاز إبداعي. هل الأزمة في خيار الشكل هذا أم عند الشاعر نفسه. لا أعرف كيف أشخص.

|| عندي إحساس بأننا في كل شيء وليس فقط في الشعر، نتجه كلنا نحو نموذج واحد، في الثقافة في الشعر وفي غير الشعر... تجد فجأة أن هناك اتجاهاً نحو التنميط أو نحو نمذجة سريعة جداً لكل شيء، لذلك أرى أن المشكلة مشكلة ثقافة وليست مشكلة إبداع، حتى الشعراء الذين يقعون في التنميط ليست عندهم مشكلة قيمة إبداعية إذا ما وجدوا أنفسهم أمام خيارات شعرية ثقافية أوسع.

| تتكلم عن نمذجة، لكننا الآن نعيش في الحقبة التاريخية نفسها كل تاريخ الشعر العربي. لا تزال هناك الآن قصيدة عمودية يكتبها مئات الشعراء، وهناك قصيدة تفعيلة يكتبها آلاف الشعراء، وهناك قصيدة نثر يكتبها عشرات آلاف الشعراء... هذه النماذج كلها تعيش في حقبة تاريخية واحدة. حتى ثقافياً كل واحد ينتمي إلى تاريخ مختلف. ليس عندنا مرجعية واحدة.

|| لا أتكلم عن مرجعية، نجد أنفسنا في كل نوع أمام قصيدتين أو ثلاث ويجري اللعب والشغل عليها بعد ذلك، والأمر نفسه قد يصح في قصيدة النثر. كثرة الشعراء لا تعني كثرة القصائد.

كلما كثر الشعراء قلّ الشعر، في رأيي، لكن من المبكر الجزم بأننا في مأزق. إذا قرأت في السنة عشر قصائد جميلة في شتى الخيارات، فإن الشعر بخير. خذ تاريخ الشعر العربي كله من الجاهليين حتى العموديين اليوم، كم شاعراً كبيراً تجد، عشرين شاعراً؟ لكن عشرات الآلاف كتبوا. حكمنا ينبغي ألا يكون كمياً. لكي يطلع شاعر كبير يجب أن يتوافر شعراء كثر.

تجربتنا لم تصبح تراثاً، ولم تدخل في حالة كلاسيكية بالمعنى النسبي حتى نحكم عليها. نحن

لا نزال في خضم معركة التجديد. لا أريد أن أتسرع في إصدار أحكام.

| **لا نجد أحداً من الشبان يملك بوضوح قصيدة أخرى.**

|| أتفق معك في ذلك، لأنهم دخلوا في نموذج محدد اسمه قصيدة النثر باعتباره آخر إنجاز شعري. أيضا هناك مشكلة ثقافية. المثال ليس أصليا، فأنا اسمع وأقرأ كثيرا في الصحافة العربية الأدبية تنظيرات من شعراء صغار، لا تعرف أصادرة هي من باريس أم من غزة أم من أسيوط، وكلها تتكلم عن الأوزان والإيقاعات في الشعر الفرنسي والشعر الانكليزي بناءً على مقالات ونماذج مترجمة. حين يقرأون الشعر مترجماً والشعر يُترجم الى العربية نثرا يظنون أن الأصل هو هكذا. هذه مشكلة تعليمية.

| **لماذا لم تستمر قصيدة التفعيلة؟ لماذا لا نجد لها شعراء مستقبليين مثلا؟**

|| لأنكم أرهبتموهم. لأنهم نشأوا على هذا النموذج السائد. هناك من الشعراء الجدد من لم يكن خيارهم ثقافياً، بل كان خياراً استسلامياً. لم يريدوا الدخول في متاهات العروض والأوزان الخ... هذه هي الموجة السائدة وهي المثال الذي يُحتذى، فقد تكون السهولة هي التي جعلت العدد الأكبر من الشباب يختارون هذا الشكل، لكن لو سألت ابن الـ ٢٤ سنة لماذا تكتب؟ يقول لك: إن الوزن يضيق بي.

| **يبقى السؤال الذي ليس لي جواب عنه، هو هل المأزق عميق وحقيقي، هل الخيار المقبل سيكون بمعالجة الأزمة من خلال تطوير الشكل نفسه، أم اختيار شكل آخر (وليس عندنا غير القديم). لا أرى خيارا رابعا لأنه ماذا بعد النثر؟ ماذا بعد العمودي والتفعيلي والنثري؟**

|| المفروض أن النثري والتفعيلي يستطيعان أن يعيشا مئات السنين لا العشرات فقط.

| **إذا كان الأمر كذلك فالأزمة إذاً ليست أزمة الشكل بل أزمة الشعراء.**

||طبعاً هي أزمة شعراء.

الشكل ليس أداة انتهى استخدامها.

| **أسألك سؤالاً أخيراً. تقول في الجدارية: هزمتْك يا موتُ الفنونُ جميعها. إلى أي درجة هذا الكلام تبشيري؟ إلى أي درجة هو حقيقي بالنسبة إليك؟**

|| هو ليس حقيقياً، بل خلق مبرر لاستمرار تناسي الموت، لاستمرار الانسان في أن يعيش متجاوراً مع الموت لكن ناسياً إياه. لأنك إذا ذكرت الموت تتعطل الحياة وتتعطل حركتك وتطورك. هناك بحث عن مبرر للوجود هو الفن. فبالفن يسجل الانسان حضوره ووهم خلوده. الخلود وهم طبعا، لكن الانسان لا يستطيع أن يعيش من دون وهم، ولا يستطيع أن يتصور أنه يمر هذا المرور السريع وتنتهي حياته. أمامه حلان: إما حل فني، أن يترك اثراً يعتقد أنه هزم به الموت، وهو فعلا هزم به موته الشخصي، وإما خيار ديني، مفاده أنه سيجد الحياة في العالم الآخر. لا خيار ثالثاً. إما أن تنتصر بترك أثر في الحياة تعتقد أنه هزم موتك الشخصي أو موتك البشري، أو أن تقبل وتنتظر الحياة الأبدية في الآخرة. أسأل نفسي: أيهما أقسى، الموت أم الأبدية؟

ثلاث قصص قصيرة

محمود شقير

I

شاربا مردخاي وقطط زوجته

مردخاي شخص بسيط، يوجد مثله عشرات الآلاف في تل أبيب، (هو مصرّ على أن أمثاله قلائل هناك) وهو يحب أن يعيش حياة سهلة مريحة، لا ينغص على أحد ولا ينغص عليه أحد، ولذلك ظل مردخاي محبوباً من جيرانه لأنه لا ينغص عليهم. دخل مردخاي الجيش وخرج منه، وظل يعتبر نفسه جندياً وهو في الاحتياط. مارس مردخاي مهناً كثيرة، مهناً بسيطة تصلح لمواطن بسيط، ولم تدر عليه هذه المهن مالاً كثيراً. مردخاي عمل سنوات طويلة في منجرة، وستيلاّ عملت نادلة في مطعم، وبما توفر لهما من مال، ربيا الولد والبنت. الولد أصبح شاباً مرموقاً، تزوج من ابنة الجيران وخرجا للعيش معاً في إحدى ضواحي المدينة، والبنت خرجت من بيت الأسرة لتعيش مع صاحبها في شقة صغيرة.

مردخاي تهيأ لكي يحيا هو وستيلاّ حياة هادئة بعد أن خلا البيت لهما وحدهما. وستيلاّ ساورها شعور مشابه لشعور زوجها. إنهما يتجاوزان الخمسين الآن، ومن حقهما أن يعيشا بقية سنوات العمر في دعة واطمئنان. أخذا يعدان العدة لذلك: ستيلاّ ربّت ثلاثة قطط، اثنين لهما شعر رمادي، والثالث له شعر أسود وعينان براقتان، وهو المدلل لدى ستيلاّ بسبب مبادراته الجريئة التي لا تخطر على البال. مردخاي أطلق العنان لشاربيه، فاستطالا حتى أخذا يغطيان القاطع السفلي من وجهه. (مردخاي ما زال مغرماً بالمصطلحات العسكرية)

في البداية، لم يتذمر مردخاي من قطط زوجته. اعتبرها تنويعاً لا بد منه في حياة تأخذ مجراها

محمود شقير، كاتب وقاص فلسطيني يقيم في القدس

المعتاد. وفي البداية، لم تتذمر ستيلاّ من شاربي زوجها، اعتبرتهما امتداداً لتقاليد جنود وقادة جيوش كثيرين في اسرائيل والعالم، تميزوا بشواربهم الكثة الطويلة. غير أن انفلات شاربي مردخاي على نحو غير مألوف، جعل ستيلاّ تتذمر ثم يعتريها النفور. ينام مردخاي إلى جانبها في السرير، وعند منتصف الليل تصحو منزعجة بسبب الطرف الأقصى لشارب مردخاي الأيمن وهو يستقر قرب أنفها، تحاول ثني الشارب، تثنيه وتضعه تحت الغطاء، غير أنه لا يلبث أن يعود إلى موقعه قرب أنفها، تضطر إلى إيقاظ مردخاي لكي يبعد شاربه عن أنفها، ينام مردخاي على جانبه الأيسر ويرتفع شاربه الأيمن في فضاء السرير مثل نبتة صحراوية يابسة، وذلك إلى حين، لأن مردخاي لن يستمر وقتاً طويلاً على هذه الحالة، ولا بد من مداعبات أخرى لأنف ستيلاّ إلى أن يطلع الفجر.

قطط ستيلاّ تقفز في الفجر إلى السرير، تتمطى باستفاضة وهي تصدر هريراً متصلاً. مردخاي ينفر من قطط زوجته، يقول إنها لا تدعه ينام أجمل لحظات الصباح. ستيلاّ لا تشعر بارتياح لتذمره من قططها، تقول له أنت لم تعد تحب جو البيت. مردخاي يشعر أيضاً أن زوجته صارت تنفر منه، أو على الأصح، تنفر من شاربيه اللذين أصبحا الأطول في الحي وربما في تل أبيب كلها. تعد ستيلاّ طعام الفطور وتقول له: تفضل أنت وشارباك لتناول الطعام. يتقبل مردخاي كلامها باعتباره مداعبة ظريفة، غير أنه يشعر بقناعة تتزايد يوماً بعد آخر أنها تقصد الإساءة لشاربيه، ومع ذلك فإنه لن يتوقف عن إطالتهما، حتى لو بلغ طولهما عشرة أمتار.

مردخاي وستيلاّ يجلسان إلى مائدة الطعام، هي وقططها الثلاثة في جهة، ومردخاي وشارباه في الجهة المقابلة. تتأمل ستيلاّ الشاربين المنتشرين على اليمين وعلى الشمال، وتقول: كأنني جالسة في المطار! ملمحة إلى أن شاربي مردخاي مثل جناحي طائرة. يبتسم مردخاي معتبراً كلام زوجته مجرد مزاح. ولا يراه في قرارة نفسه إلا ذماً مبطناً لشاربيه!

مردخاي يملك أسباباً كافية للتعريض بزوجته، إلا أنه يتجنب ذلك كي لا يغضبها. يمكنه بكل بساطة أن يتناول بالقدح والذم سلوك قططها، لكنه يحجم عن ذلك احتراماً لها. الآن، يتحرش القطان الرماديان بساقيه، ويصدران هريراً ممجوجاً، يجعل شهيته للطعام أقل من أي وقت مضى. ويقفز القط الأسود إلى سطح المائدة غير بعيد عن صحون الطعام، يقف مشدود الجسد وذيله صاعد باستقامة فوق ظهره كأنه أنتين المذياع! آه، كم ينفر مردخاي من هذا المشهد الذي يشكله القط بجسده! كأنه على وشك أن يبث نشرة أخبار، مردخاي يتطير من نشرات الأخبار، يشيح بوجهه عن القط لأنه لا يطيق أن يراه!

مردخاي يتوقف عن تناول الطعام، يحتسي الشاي وهو يقرأ تفاصيل العملية المسلحة التي وقعت في قلب تل أبيب مساء أمس. يطوي الصحيفة بعد وقت قصير. يقول لزوجته بشكل مفاجئ:

ــ سأذهب إلى الخدمة العسكرية!

ــ وأنت في هذا العمر! لن يقبلوك.

ــ أعرف أشخاصاً في مثل عمري، تطوعوا للعمل على الحواجز، وذهبوا إلى هناك.

ستيلاّ شجعته على هذا الأمر، لأنها لاحظت أن مزاجه بدأ يسوء مع استمرار وقت الفراغ. قالت لنفسها: على الأقل، يبتعد عن البيت زمناً ما. مردخاي، لم يقل لها إنه سئم جو البيت، قال لها إن ما دفعه إلى اتخاذ هذا القرار، مواقف يوسي بيلين بالذات. قال: بيلين يعمل ضد مصلحة الدولة وعلينا أن نحميها من خططه المدمرة. قال إنه ناقم على كتّاب اليسار الذين يسممون عقول الإسرائيليين. أخبرها أنه قرأ مقالاً لأحد كتّاب صحيفة «يديعوت» يقول فيه إن الدولة ستصاب بالسفلس إذا ما استمرت في احتضان هذا الاحتلال!

مردخاي لبس البدلة العسكرية وحمل بندقية من طراز إم سكستين، واتجه إلى حاجز قلندية.

تمترس خلف جدار من الإسمنت، ووضع فوق رأسه خوذة مصفحة، ولم يظهر فوق الجدار سوى وجهه وشاربيه وجزء من كتفيه ويديه. سدّد نظره إلى الأمام، فرأى الفلسطينيين على مقربة منه. لأول مرة يقف مردخاي وجهاً لوجه أمام الفلسطينيين. تفرس في ملامحهم، رآهم صامتين متوجسين وهم يصطفون في طابور طويل أمام الحاجز، ينتظرون فرصة للمرور. تأملهم، إنهم خليط من البشر. رجال من مختلف الأعمار، نساء عجائز لا يستطعن الوقوف على أرجلهن إلا بصعوبة، وبنات شابات بعضهن يرتدين البناطيل المشدودة على أجسادهن، وبعضهن الآخر يتلفعن بالجلابيب التي تغطي أجسادهن، ويضعن على رؤوسهن إيشاربات بيضاء وأخرى ملونة. تضاربت في رأسه المشاعر والأفكار، كاد يعلن شفقته على هذا الجمع الأعزل من البشر الذين ينتظرون إشارة من يده، غير أن أمن الدولة الذي هو فوق كل اعتبار، دفعه إلى دحر مشاعره الرقيقة، لأن هؤلاء في التحليل الأخير هم أعداء إسرائيل! ولكي يدعم مشاعر القسوة في داخله، راح يلغي من مجال رؤيته الأطفال والنساء الطاعنات في السن والشيوخ، وقرر تركيز نظراته الصارمة على الشباب الذين هم منبع الخطر، هم أصل الداء، هم المخربون الذين يضعون على خصورهم الأحزمة الناسفة، أو يخفون تحت معاطفهم الكلاشينات التي تزرع الموت في صدور الإسرائيليين.

مردخاي تلفظ بكلماته الأولى في حشد من الفلسطينيين الذين يلتقيهم عن قرب للمرة الأولى في حياته:

ـــ فوضى ممنوعة، أسور، أتم مفينيم!

لم يسمع إجابة واضحة من الحشد المنتظر، سمع همهمات غامضة وابتسامات لم تشعره بالراحة أو الطمأنينة. أدرك أن التسرع في السماح للفلسطينيين بالمرور، قد يلحق أذى بالغاً بالدولة! طبعاً، ثمة على الحاجز، أمام مردخاي بالذات بوابة إليكترونية لفحص الفلسطينيين أثناء اجتيازهم لها، وفي هذه الحالة، فإن فرص تهريب الأسلحة والمتفجرات عبر البوابة معدومة تماماً، ومع ذلك، فإن المرور السلس عبر الحاجز سيعطي انطباعاً غير مناسب، سيبدو الأمر وكأن الدولة رخوة أكثر مما ينبغي، ما قد يدفع الفلسطينيين إلى التطاول عليها وعلى أمنها.

مردخاي أيضاً، لا يريد ليومه الأول على الحاجز أن يتخلله أي نوع من أنواع الإخفاق، ماذا سيقول عنه زملاؤه الجنود لو استطاع شخص مشبوه عبور الحاجز في غفلة منه! ماذا ستقول عنه ستيلاّ! مردخاي، بالرغم من وداعته، عسكري صارم عند الضرورة، تشهد له بذلك، الحروبُ التي شارك فيها والتي لم يشارك فيها. كذلك، من يضمن لمردخاي أن هذا الحشد الواقف على مقربة

منه بريء من أية شبهة! لو كان الأمر بيد مردخاي، فإنه سيغلق الحاجز وسيقول لهؤلاء المحتشدين الذين يتزايد عددهم دقيقة بعد دقيقة: ليخ، ليخ، مرور من هون ما فيه!

الأمر ليس بيد مردخاي، غير أن عليه إحباط أية محاولة لمرور فلسطينيين خطرين، ومردخاي ليس إلهاً لكي يعرف ما تخفيه سرائر الفلسطينيين، وفي مثل هذه الحالة المعقدة فإن التأني هو سيد المواقف. انتبه إلى عدد من الرجال المصطفين على الحاجز يرفعون أصواتهم كما لو أنهم يحتجون على إيقافه لحركة المرور:

ــ شيكت! فوضى ما بدي! أتم مفينيم!

الضجيج ازداد وأصوات كثيرة ارتفعت. تبادل مردخاي نظرات مقصودة مع جندي يقف قرب البوابة الإليكترونية، الجندي قام على الفور بإغلاق الحاجز، وقع الفلسطينيون المنتظرون في حَيْصَ بَيْص. مردخاي أصدر أوامره من جديد:

ــ اسكتوا بتمروا! فاهمين!

الفلسطينيون انقسموا على أنفسهم، بعضهم اقترحوا على الجميع التزام الهدوء، بعضهم الآخر عبروا عن غضبهم بقدر من الصياح والتعليقات، أخيراً انتصر الرأي الأول. مردخاي اغتنم فرصة إغلاق الحاجز لكي يطلق العنان لخواطره كي تشرد مثلما تريد، مردخاي يحب الشرود، فيه راحة للأعصاب وتأمل في الحياة، وفي الوقت نفسه، راح مردخاي يمارس بعض هواياته: تمسيد شاربيه بتلذذ واستمتاع، وتأمل أجساد النساء. صوّبَ نظرات مباشرة إلى أجساد البنات الشابات المحشورات على الحاجز، قال لنفسه: لدى الفلسطينيين بنات جميلات! أجرى مقارنة سريعة بينهن وبين بنات تل أبيب. قال: البنات في تل أبيب أجمل. تألم لأن بعض البنات في تل أبيب غير منضبطات! مرة رأى بنتاً إسرائيلية تسير في شارع ديزنكوف، وبقربها شاب يلف ذراعه حول خصرها، أعجبه جمال البنت، لكنه استاء حينما عرف أن الشاب الذي يخاصرها عربي، من عرب الدولة ما شاء الله! هجم عليه مردخاي وكاد يقتله لولا تدخل المارة الذين أنقذوا الشاب من بين يديه. مردخاي لا يحب أن يرى بنات تل أبيب في أحضان الشباب العرب، عرب الدولة. ذلك فأل غير حسن كما يقول، وعلى الدولة أن تسن قانوناً يمنع زواج اليهوديات من أولاد العرب، مردخاي حزين بعض الشيء لأن الدولة مقصرة بحق نفسها، عليها أن تسن المزيد من القوانين التي تحميها من كل سوء، عليها أن تسن قانوناً للملوخية، نعم للملوخية! بحيث يُمنع طبخها إلا بتصريح من قيادة الجيش! مردخاي لم ينسَ بعدُ، تلك النكتة التي أوردتها إحدى الصحف الإسرائيلية نقلاً عن صحيفة عربية، النكتة رواها أحد الظرفاء العرب للصحيفة، مردخاي مصر على أنها ليست نكتة، إنها في حقيقة الأمر خطة خبيثة مموهة على هيئة نكتة تقول: إنه لا حاجة لمقاومة إسرائيل بالسلاح، إذ يكفي حشد عشرة ملايين عربي على نهر الأردن، وتجويعهم مدة أسبوع، ثم إطلاق شائعة في صفوفهم مؤداها أن سكان تل أبيب يطبخون الملوخية الآن، سيقطعون النهر في الحال قاصدين تل أبيب، ستتصدى لهم إسرائيل بأسلحتها الفتاكة، تقتل منهم خمسة ملايين شخص، وأما الباقون فسوف يتمكنون من البقاء في البلاد، يشاركون في انتخابات الكنيست، يستأثرون بغالبية مقاعد البرلمان، ويستولون على السلطة في إسرائيل! مردخاي قلق بسبب ذلك، وهو يرى

أن الدولة ملزمة بمراقبة الحدود جيداً كلما طبخ سكان تل أبيب الملوخية، وعليها مراقبة الحدود جيداً حينما يكتفي سكان تل أبيب بالتهام ساندويتشات الهمبرغر، لأنه لم يثبت حتى الآن أن العرب لا يحبون الهمبرغر! صحا مردخاي من شروده، على صوت امرأة عجوز تقتحم الحاجز متقدمة نحوه:

ــ إحنا بدنا ننام على الحاجز؟ شو هالمعاملة هذي؟

مردخاي طلب من المرأة أن تعود إلى الوراء، غير أنها ظلت متسمرة في مكانها، حاول الجندي، زميل مردخاي، دفعها بالقوة، غير أنها أمعنت في رفع صوتها وفي تهديد الجندي بيديها المعروقتين. أدرك مردخاي أن المرأة العجوز كسبت الجولة، وليس ثمة مفر من السماح لها بالمرور. أشار إلى الجندي بحركة من يده، سمح لها الجندي بالمرور. سمح مردخاي لعدد آخر من الفلسطينيين بالمرور بعد التدقيق الزائد في بطاقات هوياتهم.

مردخاي شعر أنه بحاجة إلى شيء من الراحة بعد هذا الجهد الذي بذله. أمر الفلسطينيين بالانتظار في الطابور الطويل، وراح يُسرّح خواطره من جديد، ويمسد شاربيه. تذكّر ستيلاّ، وشعر بحيوية دافقة في أعماقه، تذكّر أنه لم يقترب من جسدها منذ ثلاثة أشهر، قال إنه سيفاجئها هذه الليلة بما لم تكن تتوقعه، سيقول لها إن الخدمة العسكرية هي الحياة بعينها، وإن الجيش هو الجذر الحي الذي تنهض عليه الدولة. تحت تأثير هذه الخواطر المنعشة، وبسبب الاكتظاظ الشديد على الحاجز، سمح مردخاي لعدد آخر من الفلسطينيين بالمرور، (يقولون إنهم شعب صغير، وأنا أراهن أنهم أكثر عدداً من سكان الصين!) ظلت حركة المرور تسير ببطء شديد، إلى أن أنهى مردخاي دوامه، وغادر الحاجز عائداً إلى البيت.

ستيلاّ استقبلت مردخاي بترحاب، استمعت طويلاً إلى حديثه المتشعب عن الفلسطينيين الذين رآهم رأي العين، ضحكت ستيلاّ حيناً وأشفقت على الفلسطينيين حيناً آخر، وشعرت بالكره نحوهم في بعض الأحيان. تلونت مشاعرها بحسب الوقائع الكثيرة التي سردها عليها زوجها، زوجها الذي قال لها وهو يحملها بين ذراعيه متجهاً بها إلى غرفة النوم: ستتعرضين هذه الليلة لقصف كثيف! صمت لحظة وهو يرصد تأثير كلامه عليها، فلما لم يلحظ صدوداً أضاف: سأتقدم نحوك تحت ستار من الإنارة الخافتة! ظهر التذمر على ملامحها، قالت: عدتَ إلى هذا القاموس القديم! ألم نتفق منذ زمن على نسيانه! قال: كيف تنفرين من هذا القاموس الذي يدغدغ المشاعر! قالت: أنا لست حائطاً، إذا أردت أن تقصف شيئاً فإن الحائط أمامك، اقصفه وأنت مطمئن البال! مردخاي لزم الصمت، وفي الصباح التالي عاد إلى الحاجز.

واصل عمله بإتقان أشد مما فعل في اليوم الأول. ظل يعتصر الفلسطينيين هناك حتى فرفطت أرواحهم، ولم يلاحظ إلا بعد وقت، تلك الأصوات الشبيهة بالفرقعات التي تصدر عنهم كلما وضع يديه على شاربيه. في البدء، اعتبر ذلك مصادفة غير مقصودة، إلا أن الابتسامات الساخرة التي ترتسم على شفاه الفلسطينيين والتعليقات الخافتة، أثارت الريبة في نفسه. صاح المرة تلو الأخرى:

ــ شيكت، شيكت!

يسكتون، يغتنم مردخاي الفرصة لتمسيد شاربيه ولتأمل أجساد البنات الجميلات، تندلع الفرقعات المباغتة من جديد. مردخاي لم يستطع تحديد المواقع التي تنطلق منها الفرقعات، غير أنها لم تعد خافية عليه، وليس لها من هدف سوى السخرية من شاربيه! فما العمل؟ هل يغلق الحاجز نهائياً في وجوههم؟ هذا غير ممكن! ثمة أوامر عليا تقضي بالسماح للفلسطينيين بالمرور. هل يقوم باعتقال بعض الذين يشتبه في أنهم يصدرون هذه الفرقعات الساخرة، وهم في الغالب من فئة المراهقين السفلة؟ ربما، مع أنه لا يوجد قانون في الدولة يقضي باعتقال من يفعل ذلك! ثم إن مردخاي لا يريد أن يجر فضيحة على شاربيه، قد تكتب صحف اليسار عن هذا الأمر مشهرة به وبشاربيه، وقد يستغل يوسي بيلين هذا الأمر لتعزيز رأيه الداعي إلى إلغاء الحواجز وسحب الجيش من مواقعه الحالية! هل يتوقف مردخاي عن تمسيد شاربيه، وبذلك يخسر متعة لا يمكنه الاستغناء عنها! هذا صعب، صعب جداً، ولكن يبدو أن لا مفر من هذا الخيار، إذا ما أراد حسن السمعة لشاربيه!

مردخاي صار يأتي إلى الحاجز محاذراً ما أمكن وضع يديه على شاربيه. غير أن الفرقعات لم تتوقف. ذلك أن مجرد رؤية الفلسطينيين لشاربي مردخاي أصبح مبرراً لبدء «العزف» الذي تجيده شفاههم! حتى زملاء مردخاي من الجنود العاملين على الحاجز، أخذوا يتصرفون بطريقة مزدوجة: يثأرون لشاربي زميلهم بموجة من البهدلات والتهديدات، كلما انطلق «العزف» اللعين، ثم يمعنون في الضحك كلما خلوا لأنفسهم بعيداً عن أعين الفلسطينيين.

مردخاي شعر أنه أمام مفترق طرق حاسم ومصيري. إما أن يتوقف عن الخدمة على الحاجز منقذاً شاربيه من الإهانات، ومتخلياً في الوقت نفسه عن التضحية في سبيل الدولة، وإما أن يحلق شاربيه مبقياً على ولائه للدولة. (سيقترح على الدولة تخصيص جائزة سنوية قيمتها خمسون ألف شاقل، باسم المواطن المثالي، وهو متأكد بأنه سيكون أول من يفوز بها) وهذا ما حدث، قرر مردخاي أن يحلق شاربيه، وأن يستثمر هذا القرار للتخلص من قطط زوجته. مردخاي واثق من أنه سيضطرها إلى تقديم تنازلات مؤلمة، لأنها تحب قططها وتكره شاربيه، ما يعني أنها قد تقبل بنوع من المقايضة بينهما لكي تريح وتستريح.

مردخاي دخل في مفاوضات مريرة مع زوجته، تكللت أخيراً بالنجاح. وافقت ستيلاّ على التخلص من القطين الرماديين، مبقية على القط الأسود، مقابل أن يتخلص مردخاي من شاربيه.

مردخاي جاء إلى الحاجز متجرداً من شاربيه.

لاحظ الفلسطينيون أن حركة المرور على الحاجز تحسنت قليلاً، ربما لأن مردخاي تخفف من بعض هواياته وانشغالاته!

II

مشية نعومي كامبل

رآها وهي تجتاز البوابة الكبيرة عائدة من الجامعة إلى البيت، جسدها محشور في بنطال أزرق، والهاتف النقّال على أذنها تتلقى مكالمة جاءتها للتوّ، كما يبدو، وشعرها الطويل الناعم يرف على جبينها وكتفيها. لم يعرف إلا بعد وقت قصير أن بنطالها خلق مشكلة في الحي، نهلة عرفت أن ثمة مشكلة وقعت دون قصد مسبق. كم تكره هذا الحي! تكرهه لواحد وأربعين سبباً، (بالطبع ليس لديها وقت لتوضيح هذه الأسباب!) تذهب إلى الجامعة في الصباح، تجتاز ثلاثة حواجز عسكرية وأحياناً أربعة للوصول إليها، وبعد الظهر بقليل تغادرها عبر الطريق نفسها التي سلكتها في الصباح، تتكدس على الحواجز نفسها مع أصناف عديدة من البشر، تدخل القدس بعد مكابدة مرهقة، وتتجه مباشرة إلى بيتها الواقع في إحدى ضواحي المدينة، تشعر أنها تدخل منطقة يتجاور فيها المعقول واللامعقول.

نعمان المهبول هو الذي بدأ المشكلة، ورباح الأزعر هو الذي كان السبب. حينما مرت نهلة في الشارع المؤدي إلى بيتها، لفتت أنظار الشبان المتجمهرين على الرصيف. حدقوا في جسدها بنهم، وزادتهم نهماً، ملابسُ نهلة التي تلفت الانتباه، أو هذا على الأقل ما يشعر به الشبان: فساتين ناعمة مثيرة متنوعة، بناطيل فضفاضة، وهذه المرة بنطال جينز أزرق تظهر فيه نهلة للمرة الأولى كما يبدو، أو هذا على الأقل ما اعتقده حبيبها نعمان، نعمان يحب نهلة ويموت فيها، نهلة لا تحبه ولا تموت فيه، أو هذا ما يقوله له أصحابه، وهو لا يصدقهم ولا يقتنع بكلامهم، يؤكد أن نهلة تحبه، وهي تكتم حبها ولن تفصح عنه إلا بعد الانتهاء من دراستها في الجامعة.

رباح الأزعر لم يتمالك نفسه من التعبير عما في نفسه من انطباعات، وهو يرى نهلة، ابنة تاجر الأعلاف، تتخطر في الشارع، تميل بردفيها العامرين ذات اليمين وذات الشمال، اعتقد أن تعليقاً سريعاً على المشهد الفتان، سَيُدخل إلى رصيده عدداً من النقاط: يلفت انتباه نهلة إليه، ويجعلها تضعه في حساباتها وهي تفكر في الشباب، يُشعرها أنه ذو ثقافة لا بأس بها، و في الوقت نفسه يُدخل المسرة إلى نفسها، لقناعته أن البنات يحببن الإطراء على جمالهن وعلى حُسن منظرهن، كذلك، فإنه يسجل تفوقاً على أقرانه الذين لا يستطيعون مجاراته في التغزل بالبنات، قال معلقاً على مشية نهلة بصوت اخترق أذنيها دون استئذان: مشية نعومي كامبل ما شاء الله!

نهلة ابتعدت عن الشبان متقدمة نحو البيت، لم تفه بأية كلمة. ظلت تمشي المشية نفسها دون تعديل أو تبديل، ولم يفز رباح الأزعر إلا بلكمة عنيفة سددها نعمان نحو أنفه، صرخ رباح مستفزاً مما وقع له، التفتت نهلة إلى الخلف لترى ما الذي حدث، واصلت سيرها، واشتبك رباح الأزعر مع نعمان المهبول في صراع ضار، لم يقتصر أثره عليهما وحدهما، فقد التمّ أهل نعمان وأقاربه لنجدته، وكذلك فعل أهل رباح الأزعر وأقاربه. وقع شجار كبير في الحي، سببه بنطال نهلة، التي تستعرض نفسها أمام شبان الحي، وتمشي متمايلة مثل نعومي كامبل، أو هذا ما

تفتقت عنه قريحة رباح الأزعر وحده دون سواه، ومع ذلك فقد تسبب في شجار غير متوقع في تلك اللحظة بالذات.

وصل الخبر إلى والد نهلة الذي أدرك أنه أمام مشكلة مثلثة الأضلاع. وجد أن السكوت على الأمر سيلحق به عاراً حتى الممات، ومن قال إنه مستعد للسكوت على هكذا خبر! فكر أن يمتطي سيارته المارسيدس، يخرج بها إلى الشارع، يدوس كل من يجده في طريقه من عائلة الأزعر، لأنه من غير المقبول أن يجري تشبيه ابنته بامرأة يبدو من سياق الكلام أنها محاطة بالشبهات، أو يبدو أنها تمشي في طرق بطّالة يندى لها الجبين، وهو لا يقبل أن يُمسَّ شرف ابنته بأي حال.

استبعد تاجر الأعلاف فكرة الخروج للقتال في سيارة المارسيدس، لأنها سيارة جديدة اشتراها قبل أشهر، وقد يتمكن أبناء عائلة الأزعر من التزويغ من أمام السيارة، فلا يتمكن التاجر من الدوس عليهم، ومن ثم، سينهالون على السيارة الفاخرة بالحجارة، ستصبح هدفاً سهلاً لحجارتهم، ويخرج التاجر خاسراً من هذه الجولة غير المدروسة، وغير المخطط لها على نحو صحيح.

نظر التاجر إلى سيف جده المركون على الحائط، السيف مستقر في موقعه في سكون ودعة، بعد أن استحال إلى قطعة ديكور، لا يتقلده أحد ولا يجرؤ أحد على الخروج به إلى الأماكن العامة، لأن ذلك سيؤدي إلى مصادرة السيف وإلى وضع حامله في الحبس. أنزل السيف عن الحائط غير عابئ بما قد يقع، أزال عنه الغبار المتراكم عليه بفعل الزمن، اتجه إلى الحظيرة التي يربط فيها الفرس، الفرس التي اشتراها من بدوي عضه الجوع بنابه، وراح يركبها في أيام العطل والأعياد للمباهاة، ولتذكير أهل الحي أنه سليل أسرة عريقة. تقلد سيفه وركب الفرس وصاح منادياً أبناء العائلة: وين راحوا النشامى! جاءته الصيحات من كل جانب: لعينيك! أبشر!

خرج التاجر إلى القتال ومعه أربعون شخصاً من أبناء العائلة، مزودين بالعصي وسلاسل الحديد، وكان في عدادهم الطبيب الشاب الذي أنهى علومه في إحدى الجامعات التركية. تجمعوا في الساحة العامة، وبدوا مثل جيش في مسلسل تلفزيوني عربي فقير الإنتاج. لم يجد التاجر أحداً من عائلة الأزعر في الشارع أو حول البيوت، شعر بارتياح لم يفصح عنه لأحد، قال لأبناء عائلته: يبدو أن أحداً نقل لهم خبراً عن تقدمنا نحوهم. جرّد السيف من غمده، لوّح به في الفضاء معلناً بدء الغزو، نكز بطن الفرس، فانطلقت مسرعة، ظل أبناء العائلة ثابتين في مواقعهم لأنهم لم يروا أحداً يتشاجرون معه. لم يشأ أبناء عائلة الأزعر اعتراض التاجر وهو يقترب من بيوتهم، لسبب ما أو لحكمة ما، تركوه يصول ويجول في الشارع وحده، مع أنه كان بوسعهم وهم كامنون فوق أسطحة بيوتهم أن يدموا رأسه بالحجارة، غير أنهم لم يفعلوا. التاجر وهو يكرّ على مقربة من بيوتهم المرة تلو الأخرى، متظاهراً بأنه يتحداهم دون خوف أو وجل، اعتبر أن غزوته حققت المراد منها، فلم يشأ أن يتمادى فيها، وجد أن من الأنسب له ولأبناء عائلته أن ينسحبوا بهدوء، إلا أن سيارة جيب عسكرية فاجأته قبل أن يعلن خطته على أبناء العائلة. أبناء العائلة بدوا كأنهم قرأوا الخطة قبل أن يعلنها عليهم، فانسحبوا كأن شيئاً لم يكن.

التاجر لم يتمكن من الانسحاب، لأن جيب العسكر اقترب منه وسدّ عليه الطريق. التاجر لم

يتمكن من إعادة السيف إلى غمده المستقر على جانبه الأيسر تحت عباءته، مثل هذا الأمر يتطلب منه أن يرفع يده التي تقبض على السيف إلى أعلى، مديراً رأس السيف إلى أسفل لكي يأخذ طريقه إلى داخل الغمد، آنذاك يكون الجنود قد هبطوا من الجيب العسكري ورأوا السيف، سارع التاجر إلى إخفائه تحت ساقه التي تضغط على بطن الفرس، مسدلاً عباءته بإحكام فوق جسمه.
قال الجندي:

ـــ هل وقع شجار هنا؟

ـــ لا، لم يقع شجار!

ـــ هل يوجد سلاح هنا؟

ـــ لا، لا يوجد سلاح.

ـــ أنت! هل معك مسدس؟

ـــ لا، ما معي مسدس.

الفرس، في هذه الأثناء، لم يرق لها أن تثبت في موقعها دون حراك، اعتقدت أنها في عرس، راحت تحرك رقبتها في شموخ وترقّص في الوقت نفسه قوائمها المحجلة، ومع كل رقصة من رقصاتها يصطدم السيف بساق التاجر ويدميها في غير موقع، والتاجر محتمل الألم منتظراً أن ينصرف من أمامه جيب العسكر. دار الجندي حول الفرس دورة كاملة، تأمل الفرس والفارس، استدار دون كلام، صفق باب الجيب وراءه، وعاد التاجر إلى البيت وساقه تقطر دماً.

أبناء العائلة، وفي طليعتهم الطبيب الشاب الذي أنهى علومه في إحدى الجامعات التركية، أسعفوا تاجر الأعلاف وهو متذمر مملوء بالاستياء، ضمدوا ساقه بلفافة من قماش أبيض، وجلسوا حوله في المضافة يخففون من وطأة استيائه. حاول استرجاع المشهد من بداياته لعله يعثر على ما يطمئنه:

ـــ شو إسمها؟ نعومي!

ردّ الطبيب الشاب:

ـــ أيوه، نعومي كامبل.

ـــ وشو بتطلع هذي من غير شر؟

ـــ عارضة أزياء مشهورة! أنا بشوفها ع التلفزيون.

ـــ يعني ممشاها عاطل؟

ـــ الله أعلم! بس أنا ما سمعت عنها أي إشي عاطل.

ـــ ومن وين هي من غير شر؟

ـــ من بلاد الانجليز. لونها أسمر، وحلوة!

الأخ غير الشقيق لتاجر الأعلاف، عبد الباسط الذي يدعي معرفته بأنساب المدينة وأحيائها المختلفة، لم يعجبه الكلام. وجد فيه تعدياً على علمه ومعارفه. قال للطبيب الشاب:

ـــ انت متوهم! لا هي من بلاد الانجليز ولا من بلاد الطليان.

سكت الطبيب لائماً نفسه لأنه تدخل في الكلام. قال التاجر:

ـــ والا من وين هي يا عبد الباسط؟

ردّ عبد الباسط على أخيه غير الشقيق:

ـــ بتذكر يا عبد الله الشاب اليافاوي، اللي كان يشتغل في فرن محمد الخليلي في طريق الواد!

ـــ بذكره، اسمه كامل!

ـــ صدقت، كامل عبد الحي. وكان عنده بنت سمرا صغيرة اسمها نعمة!

ـــ يعني بدك تقول لي إنها نعومي هي بنت أجير الفران؟

ـــ أيوه، واسمها نعمة كامل عبد الحي.

ـــ نعومي كامبل! بنت أجير الفران!

ـــ أيوه، أبوها أخذها هي وأمها وإخوتها وهاجر إلى بلاد الإنجليز.

ثار لغط كثير حول هذه المفاجأة التي طلع بها عبد الباسط، الطبيب الشاب المدمن على مشاهدة التلفاز لم يحتمل السكوت على هذا الكلام المغلوط، حاول اصطياد فرصة مواتية للكلام، فلم يظفر بالفرصة المنشودة، ولام نفسه لأنه شارك في الخروج لمشاجرة بائسة لا تسرّ الصديق ولا تغيظ العدا، لكنه في اللحظة التالية خفف من لومه لنفسه، لأنه مضطر لذلك خوفاً من اتهامه بأنه جبان! تذمر عبد الله من تشابك الأصوات، قال:

ـــ فضوا هذه السيرة واتركونا من هالموضوع!

خمدت الأصوات، ولم يغادر أحد المضافة احتراماً لعبد الله ومحاولة للتسرية عنه. عبد الله لاذ بالصمت وراح يشتم في سره ابنته نهلة، لأنها لا تقبل مشورته إلا بصعوبة. اقترح عليها أن تتزوج حينما جاءها عدد من الخطّاب. رفضتهم جميعاً! وقالت إنها تريد استكمال دراستها في الجامعة. طيب، راحت إلى الجامعة، وصرنا نسمع حكي كل يوم. والحكي على مين؟ على نهلة. نهلة اليوم طلعت بفستان قصير، نهلة اليوم طلعت ببلوزة تكشف صدرها، نهلة اليوم لابسة بنطلون جينز. وما ظل علينا غير رباح الأزعر يقول انها مثل نعومي كامل عبد الحي بنت أجير الفران! والأدهى والأمرّ، هذا المهبول نعمان، هو متعلق بالبنت، يراقبها كلما خرجت وكلما عادت. قال أيش، نعمان يحب نهلة، ويريد التقدم لخطبتها بعد إتمام دراستها الجامعية، ونهلة لا هي حاسّة فيه ولا سائلة عنه! ابن الحرام، لو أنه لم يضرب ابن الحرام الآخر. لو أنه عمل حاله مش سامع حينما قال الأزعر ما قال، لما وقعت مشكلة، لكن لا! لازم يضربه على وجهه، ولازم تصير مشكلة، ولازم الحي كله يسمع في اللي صار، والكل يسأل: شو سبب المشكلة؟ سبب المشكلة بنت التاجر عبد الله. سببها بنطلون بنت التاجر، سببها ان بنت التاجر لا تمشي مشية عادية مثل بنات الناس، لازم نهلة تهز ردفيها مرة جهة اليمين ومرة جهة الشمال، لازم البنت تطعوج وهي ماشية! مثل نعمة كامل عبد الحي، بنت أجير الفران!

لم يستطع التاجر ضبط انفعاله ولا كتمان غضبه. شعر أنه يتآكل من داخله، نهض متجهاً نحو

السيف، خانته ساقه الجريحه، فلم يتقدم نحو السيف إلا بصعوبة، وقف أبناء العائلة واحتشدوا جميعاً من حوله، وفي عدادهم الطبيب الشاب. ظنوا أنه راغب في شن غارة جديدة على عائلة الأزعر، أو على عائلة نعمان الذي تسبب في الفضيحة. كادوا يهتفون بصوت واحد: لعينيك، أبشر! غير أنه قال بحزم وتصميم:

ــ أحضروا لي بنطلون نهلة، هذا البنطلون هو سبب ما جرى، سأمزقه بالسيف وأستريح!

اعتقد التاجر أن خطوة كهذه، ستظهره أمام أبناء العائلة فتاكاً لا يرحم، وستساعد على ترميم السمعة نوعاً ما، وإدخال شيء من الخوف إلى قلب نهلة. مضى ثلاثة من إخوتها نحو غرفة نومها، وجدوا هاتفها النقال على أذنها وهي منهمكة في الرد على مكالمة وصلتها للتوّ كما يبدو. الأخوة الثلاثة انهمكوا يفتشون خزانة ثيابها بحثاً عن البنطال، وهي منشغلة في الرد على المكالمة بكلام عذب خافت وبضحكات متقطعة، الإخوة الثلاثة يواصلون البحث عن البنطال المشؤوم، فلا يعثرون عليه، ينتبهون إلى جسد أختهم، يلاحظون أنها ما زالت ترتدي البنطال! انتظروا بعض الوقت حتى انتهت من الكلام مع صديقتها (كما يبدو). قال الأخ الأكبر مشيراً إلى البنطال:

ــ اخلعيه!

ــ ايش بتقول؟

ــ أبي يريده لكي يمزقه بالسيف!

بدا في عينيها عجبٌ ما، قالت بهدوء مباغت:

ــ استريحوا أنتم، سأذهب إليه بنفسي.

اتجهت نحو المضافة غير مكترثة بالعواقب. دخلت على الرجال المحتشدين حول والدها، حدقت في وجوههم. حدقوا فيها بفضول، رأوا فتاة جميلة وادعة النظرات، شعروا بالحرج. تأملها أبوها باندهاش، لم يتوقع أن تدخل المضافة وهي غاصة بالرجال. لأنها بذلك، تكسر القاعدة المتبعة لدى نساء العائلة. شعر تاجر الأعلاف أنه مكبل اليدين، رمى السيف نحو ركن المضافة وهو عاجز عن فعل أي شيء، حنى الطبيب الشاب رأسه احتراماً لهذا القرار الذي لم يتوقعه من قبل. قال التاجر لابنته:

ــ ابتعدي من هنا، ابتعدي!

ابتعدت نهلة، عادت إلى غرفتها، خلعت بنطالها ونامت في سريرها، ولم ينم أبوها ورجال العائلة، وفي عدادهم الطبيب الشاب، حتى الصباح.

III

مقعد بابلو عبد الله

كاظم علي حزين هذا الصباح لأن بعض الأمور لا تجري على النحو الذي يريده. حزين لأن رونالدو، لاعب كرة القدم الشهير وعد بزيارته، في رسالة على الإنترنت، غير أنه لم يفِ بالوعد.

أعدّ كاظم علي غرفة خاصة في بيته لرونالدو وزوجته وطفلهما، ظلت زوجة كاظم علي تنتظر الزوار وهي في غاية الترقب. قالت لزوجها إنها مشتاقة للتعرف على هذه المرأة الشابة التي تحظى بالشهرة في ملاعب كرة القدم! قالت إنها مشتاقة أيضاً للتعرف على رونالدو، ولاحتضان طفله الذي يعيش منعماً في كنف أشهر لاعب لكرة القدم وأشهر لاعبة.

تألم كاظم علي وراح يبحث عن بديل لرونالدو، وما شجعه على ذلك، جشع رونالدو ونهمه إلى المال. لن يغفر كاظم علي لرونالدو ذلك العشاء الفاضح الذي جمعه بنخبة من الأثرياء الآسيويين، مقابل مليون دولار يقبضها رونالدو حلالاً زلالاً! تصوروا! يقول كاظم علي لصحبه من سائقي السيارات، يقبض مليون دولار من هؤلاء المهابيل، مقابل الجلوس معهم على مائدة العشاء في أحد المطاعم! يقول أيضاً: رونالدو اشترط عليهم ألا يستغلوا المناسبة لأي شكل من أشكال الإعلان، حتى لا تغضب شركات الإعلان التي تحتكر اسمه. تصوروا! يقول كاظم علي لصحبه: لا هو يعرف لغتهم ولا هم يعرفون لغته! همهم فقط كان منصباً على أن يجلس رونالدو معهم على المائدة، يتناولون العشاء وهو معهم وهذا كل شيء! الأدهي من ذلك! يقول كاظم علي لصحبه المتعجبين مما يجري في هذا العالم من صرَعات، أن واحداً من زمرة الأثرياء صرح بأنه وصحبه خرجوا رابحين، لأنهم كانوا على استعداد لدفع مليون ونصف المليون دولار لو أن رونالدو أبدى تمنعاً، لكنهم فازوا بالصفقة بمليون دولار، ذهبت إلى جيوب رونالدو، وتمكنوا بذلك من توفير نصف مليون دولار! يهز كاظم علي رأسه باستياء ثم يسارع إلى سيارته، ينزع عنها صور رونالدو، ينزعها بضراوة ويعلق بدلاً منها صور بابلو عبد الله، لاعب كرة القدم الفلسطيني المولود في التشيلي، وأحد نجوم منتخب فلسطين لكرة القدم.

أهل الحي انشدوا للمرة الأولى لأخبار النجم بابلو عبد الله، وراحوا يصغون لكاظم علي بشيء من التصديق وهو يحدثهم عنه، وينقل لهم لمحة عن سلوكه العصبي أثناء اللعب، يقول كاظم علي: صحيح أن هذا أمر مرفوض في الملاعب، غير أنني أشعر بارتياح وأنا أرى بابلو عبد الله يتصرف بعصبية وانفعال، لسبب بسيط، فنحن الفلسطينيين تعرضنا لظلم كثير! ومن حقنا ألا نسكت على أية إساءة حتى لو جاءت من لاعب في ملاعب كرة القدم. لذلك، راح كاظم علي يتحدث بإعجاب عن اللاعب بابلو عبد الله، وأعلن ذات صباح وهو يحجز المقعد الأمامي في سيارته له، أن بابلو عبد الله سيأتي إلى حيّنا بعد أسابيع! سيزور صديقه كاظم علي، وسيقيم في بيته أسبوعاً أو أسبوعين! أكد كاظم علي أن المراسلات التي تجري على الإنترنت بينه وبين بابلو عبد الله، أسفرت عن هذه النتيجة المظفرة التي لا شك فيها ولا التباس!

بعض أهل الحي شكّوا في كلام كاظم علي، وعادت إلى أذهانهم تصريحات مشابهة أطلقها ورددها كثيراً حول زيارة لاعب كرة آخر. (المقصود رونالدو، غير أن اسمه لم يعلق بأذهانهم) آخرون من أهل الحي مالوا إلى تصديق كاظم علي، وراحوا يتأملون صور بابلو عبد الله الملصقة على زجاج السيارة بشيء من الإعجاب وبعض التساؤلات:

– متأكد انت، انه فلسطيني؟

– طبعاً متأكد! فلسطيني قح والله.

– وليش اسمه بابلو؟ مش محمد أو يوسف عبد الله؟
– أي خلصونا عاد! مش فيه عندنا نهرو ابراهيم! وجيفارا البديري!
ـــ وليش شعره نازل على اكتافه مثل البنات؟
ـــ أي هذا اسمه سؤال! بابلو عبد الله حر في شعره!

تساؤلات أخرى بعضها سخيف وبعضها الآخر معقول واجهت كاظم علي ووجد من واجبه الرد عليها، غير أن أحد التنظيمات السياسية في الحي حسم الأمر لصالح كاظم علي، حينما نشر تحليلاً في صحيفته الأسبوعية أثنى فيها على ضم عدد من اللاعبين الفلسطينيين المولودين في التشيلي إلى صفوف منتخبنا الوطني، واعتبر ذلك خطوة لها دلالتها الرمزية، وهي مؤشر على ضرورة الاهتمام بوحدة الشعب الفلسطيني أينما كان. فرح كاظم علي لهذا التحليل، وراح يتحدث عنه في كل مناسبة، وراح في الوقت نفسه يواصل حجز المقعد الأمامي في سيارته لبابلو عبد الله ويبشر بقرب قدومه إلى الحي.

كاظم علي اعتقد أنه أصبح على وشك أن ينسى رونالدو لولا أن زوجته نوال أعادته إلى مقدمة اهتماماته وهمومه.

نوال أصبحت منذ الأسابيع الأولى لاقترانها بكاظم علي مهتمة بالرياضة مجاراة لزوجها وتقديراً لاهتمامه بها. مباريات كثيرة شاهدتها نوال صحبة زوجها، على التلفاز. لم يحدث أن ذهب كاظم علي وزوجته لمشاهدة مباراة، لسبب بسيط وهو أن النساء في حيّنا لا يذهبن إلى الملاعب لمشاهدة المباريات. اكتفى كاظم علي وزوجته بمشاهدة المباريات على شاشة التلفاز، وقد تحققت لهما من ذلك متعة ليست قليلة، ولم تلبث هذه المتعة أن تعمقت حينما انتقلت بعض مصطلحات الملاعب إلى سريرهما مكتسبة دلالات حسية جديدة: كاظم علي يتقمص دور الخصم أثناء اللعب، ونوال تتقمص دور الخصم والحكم، تطلق صفرة معلنة بدء المباراة، كاظم علي يحاورها ويداورها وهي تحاوره وتداوره، ويجري أثناء ذلك تسديد مجموعة من الضربات المباشرة وغير المباشرة، ويستمر اللعب هيناً ليناً حيناً، عنيفاً صاخباً حيناً آخر، ولا تلبث تأثيرات الغزو الثقافي الإسرائيلي أن تتسلل إلى تفاصيل المباراة، تقول نوال: أتاه سحكان متْسُويان (أنت لاعب ممتاز) يجيبها كاظم علي: جَمْ آتْ سحكانيت متسويينت (أنت أيضاً لاعبة ممتازة)، ترتكب نوال مخالفة أثناء اللعب، ويفوز كاظم علي بضربة جزاء، ينفذها بنجاح وتنتهي المباراة.

ولا تتوقف المتعة عند هذا الحد.

كاظم علي يعود إلى البيت ذات مساء. يفاجأ بزوجته وهي ترتدي بنطالاً قصيراً أسود يكشف عن فخذيها الأبيضين، وتنتعل حذاء رياضياً فوق جوربين أسودين يغطيان ساقيها إلى ما تحت ركبتيها بقليل. رآها كاظم علي وهي تُرَقّص الكرة بقدميها، ثم لا تلبث أن تركلها نحو الحيز الذي يقع بين حائط البيت الأمامي والسور الذي يحمي البيت. كاظم علي شعر بنشوة طاغية وهو يرى زوجته تلعب بالكرة، بعد دقيقتين أو ثلاث دعاها إلى التوقف عن ذلك، اقتادها بسلاسة واجتاز بها باب البيت الذي تغمره السكينة واندلاع الرغبات. قالت له:
– بدي اصير لاعبة كرة قدم.

– لا مانع لديّ، بشرط أن تلعبي هنا في ساحة البيت!
– لا، لا، في الوقت المناسب سأخرج إلى ملعب الحي!
– هل هذا معقول يا نوال؟
– بدي اصير مثل زوجة رونالدو، يعني هي أحسن مني!

اسم رونالدو عاد يقرع رأس كاظم علي من جديد، ولكنه هذه المرة عاد بسبب شهرة زوجته في الملاعب. نوال تريد أن تختط لنفسها طريقاً مثل ميلين، زوجة اللاعب الشهير! هل هذا ممكن يا نوال؟ وين بتفكري نفسك عايشة! بدك تفضحيني قدام أهل الحي؟ كاظم علي لم يحتمل مجرد التفكير بأن تخرج زوجته إلى ملعب الحي وهي ترتدي بنطالاً قصيراً أسود، يكشف عن فخذيها ويجعلهما نهباً لعيون المراهقين من أبناء الحي. كاظم علي لم يحتمل ما سوف تتندر به النسوة الثرثارات، سوف يسلقن نوال بألسنتهن الطوال، سوف يُفَصّلن لها نعوتاً وألقاباً ناتئة ترافقها عبر رحلة حياتها، وقد تستمر في الانتشار إلى ما بعد وفاتها بسنوات، وسيناله حظ غير قليل من هذه النعوت والألقاب: زوج لعيبة الفطبول، زوج أم البنطلون الشورط! آخ، يشرط بطنك يا نوال! يلعب على راسك غراب البين! لن تصبحي لاعبة كرة قدم حتى لو ذهبت إلى الملعب بجلباب، سأمنعك من تحقيق هذه الرغبة، سأمنعك حتى لو وصل الأمر إلى حد الطلاق! هل يقدم كاظم علي على الانفصال عن زوجته؟ هل فعلاً يستطيع الإقدام على ذلك؟ إنه يحبها، يحبها كثيراً، لكنها ستعرضه إلى إهانة كبيرة في حالة إصرارها على تنفيذ قرارها! لم يتوقع كاظم علي أن يتعرض لمثل هذا الاختبار! يشعر الآن أنه هش، هش إلى درجة أن أقل شيء خارجاً عن مألوف أهل الحي، قد تقدم عليه زوجته، سيعرضه لانكسار! لكن من يدري، قد يجد فرصة لتفويت الأزمة التي تنتظره! سيلجأ إلى استنفار كل ما لديه من لباقة وبعد نظر، سيحاول إقناع زوجته بالتخلي عن رغبتها، لأنه في حقيقة الأمر يريدها معه ولا يمكنه نسيان حبه لها، ولا يمكنه في الوقت نفسه نسيان حبها له وتعلقها به.

كاظم علي عاد إلى البيت كعادته في المساء. فوجئ بزوجته ومعها ثلاث نساء، ينتشرن في الساحة الصغيرة وهن بملابس الرياضة، والكرة تتنقل بين أقدامهن برشاقة وانسياب. تعطل ذهن كاظم علي لحظة عن الاستيعاب، ثم أطلق ضحكة عصبية لم تعثر لها النساء الأربع على أي سياق مقنع، أتبعها كاظم علي بجملة باهتة:

ــ يا اللي مثلنا تعالوا عندنا!

النساء الأربع لم يتفوهن بأية كلمة. رحن يتقاذفن الكرة بحركات منسقة واثقة، وكاظم علي يتابعهن وهو واقف في طرف الساحة. انزاحت الكرة عن مسارها قليلاً واقتربت من كاظم علي، تحرك نحوها، أوقفها بقدمه، فكر أن يشق بطنها بسكين المطبخ منهياً هذا الكابوس المزعج، لكنه أدرك أن محاولته هذه ستزيد الأمر تعقيداً، خصوصاً وهو يعرف عناد زوجته وإصرارها على تنفيذ أي أمر تعتقد أنه صحيح. وجد أن المرونة مطلوبة في هذه الحالة، وهي التي ستوفر له فسحة من الوقت للعثور على حل مقبول، قالت له زوجته بلهجة فيها إلفة ودلال:

ــــ كاظم، اضرب الكرة.

ظل كاظم صامتاً متردداً والكرة جاثمة تحت قدمه لا تستطيع الحراك. كررت زوجته النداء:

ــــ يا الله كاظم، حبيبي، اضرب الكرة.

قال كاظم في رجاء:

ــــ أضربها بشرط واحد! وهو تأجيل الخروج إلى ملعب الحي إلى أن يأتي بابلو عبد الله!

ــــ متى سيأتي بابلو عبد الله؟

ــــ أخبرتك من قبل، بعد ثلاثة أسابيع.

ــــ وإذا لم يأت مثله مثل رونالدو!

ــــ نفكر في الأمر من أول وجديد، ونعثر على حل.

قالت نوال دون تفكير زائد في الأمر:

ــــ أنا موافقة، اضرب الكرة!

ضرب كاظم علي الكرة ضربة قوية، فاجتازت السور وراحت تتدحرج على طول الشارع. همّت نوال باللحاق بها، سبقها كاظم علي إلى ذلك، حمل الكرة ومشى عائداً بها والنساء الأربع ينتظرنه داخل سور البيت.

روبنسون كروزو في جنوب أفريقيا

حسن خضر

«ليست الكتابة في نهاية الأمر سوى راية روبنسون كروزو مرفوعة فوق أعلى نقطة في الجزيرة»

كافكا/رسالة إلى ماكس برود ١٩٢٢

١

يلاحظ القارئ أن محاضرة نوبل (المنشورة في هذا العدد من الكرمل) تخلو من الضمائر الشخصية، على الأقل بقدر ما يخص الأمر شخصا يدعى جون ماكسويل كويتزي. فمن المعروف، أنه الروائي الفائز بجائزة نوبل للآداب (٢٠٠٣)، ومن المعروف، ضمنا، أن تقليد المحاضرة في حفل تسلّم الجائزة يستحضر ضمير المتكلم باعتباره صوت المؤلف، متكلما عن تجربة في الكتابة، أو مدافعا عن فكرة ما.

لكن أربعة أصوات، على الأقل، تحضر وتتماهى في نص المحاضرة:

صوت روبنسون كروزو، بعد العودة من جزيرته، وممارسة حياة العزلة والتأليف في إنكلترا. سنعود إلى هذا الصوت لاحقا.

وصوت فرايداي، الخادم الذي عثر عليه روبنسون في الجزيرة، وكان مقطوع اللسان، وقد أسماه فرايداي لأنه عثر عليه يوم الجمعة. امتلك فرايداي في محاضرة نوبل صوتا يخصه، ليصبح مؤلفا ينوب عن سيده، يعمل كمصدر لإلهامه، أو يتماهى هذا بذاك إلى حد يصعب معه التعرّف على احدهما دون الآخر.

وصوت دانيال ديفو، الإنكليزي الذي زعم أن روبنسون كروزو شخصية حقيقية مستمدة من قصة بحار جنحت سفينته، وزعم أن كتابه المنشور عام ١٧١٩ يضم مذكرات أصلية كتبها

روبنسون، إلى جانب ما كتبه هو، ديفو، استنادا إلى ما سمعه من حكايات روبنسون. وعلى غلاف ذلك الكتاب أسقط ديفو عن نفسه صفة المؤلف، قائلا: إن ما قام به لا يتعدى دور الناقل والناسخ.

وأخيرا صوت الراوي، الذي قد يكون كويتزي نفسه، وربما يحيل إلى شخص آخر (سوزان بارتون، مثلا). في المحاضرة تتماهى شخصيات ديفو، وروبنسون، فرايداي، وفي هذا الالتباس ما يمكّن كويتزي من تغييب صوت المؤلف، ومن التماهي مع شخصياته في آن.

في قصة روبنسون كروزو الأصلية ما يحرّض على التماهي وتبادل الأدوار، فتلك لعبة بدأها ديفو بنفسه حين تنازل عن دور المؤلف لتعزيز الواقعية، لكن غيرترود شتاين تشير إلى خاصية إضافية: «فلنفكر بديفو، لقد حاول كتابة روبنسون كروزو كأنها ما حدث بالفعل، ومع ذلك فإن ديفو هو روبنسون، وروبنسون كروزو هو ديفو، وبالتالي ليس الأمر ما يحدث [بشكل عام] بل ما يحدث له، لروبنسون كروزو، وفي هذا الفرق ما يجعل الرواية مثيرة في أعين الناس»[1].

أشارت شتاين إلى روبنسون كروزو في معرض كلامها عن خاصية الكتابة الصحافية، التي تفتقر إلى تسلسل الأحداث، لكن الناس يقبلون عليها انطلاقا من فرضية أنها تصف ما يحدث في لحظة وقوعه. لم يكن تسلسل الأحداث جزءا من ضرورات الرواية، في لحظة ظهورها بالمعنى التاريخي (وديفو احد روادها الأوائل)، لكن زعم تمثيل الواقع، انطلاقا من حدث ما، كان جزءا من مبررات وجودها.

ومع ذلك، روبنسون كروزو استحوذت على اهتمام الناس على مدار ثلاثة قرون تقريبا، لأنها كانت جملة أشياء في وقت واحد. فهي تمثل النسيج الأخلاقي للحضارة الغربية المعاصرة، بما يعنيه الأمر من تمرّد على السلطة الأبوية، وتعزيز الفردية، وتشجيع روح الكشف والمغامرة. وهي بالقدر نفسه خطاب الكولونيالية الأوروبية في لحظة من لحظاته التأسيسية، بما يعنيه الأمر من حرص على تمثيل عبء الرجل الأبيض، وخلق أسطورة المتوحّش النبيل، والاحتفاء بالغزو.

وهي، أيضا، علامة من علامات الرواية الحديثة، بما يعنيه الأمر من وجود شخصيات روائية تقيم علاقة بالكون بناء على تجربة مباشرة، وتتصرف بفردية أخلاقية واقتصادية، غير مسبوقة في التاريخ الإنساني. وغالبا ما حققت الشخصيات الروائية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فرديتها في سياق مغامرة البحث عن الثروة والسوق خارج الجزر البريطانية، وأوروبا بشكل عام.

لذلك، ما حدث لروبنسون كروزو لم يتجمّد في الزمن، ولم يكف عن الجريان:

فالكولونيالية الأوروبية، كما ذكر إدوارد سعيد في «الثقافة والإمبريالية» وحّدت العالم، وخلقت هويّات وتواريخ مشتركة، يصعب التحرر منها بصفة نهائية من جانب المستعمرين السابقين، والشعوب التي خضعت لحكمهم. كما أن علاقات الهيمنة ما زالت قائمة بأشكال اقتصادية وسياسية واجتماعية في مناطق مختلفة من العالم، ناهيك عن وجود جيوب استيطانية ترجع إلى النماذج الأولى للكولونيالية الأوروبية كما هو الشأن في فلسطين.

لا ينفي ما تقدم حقيقة أن روبنسون كروزو، بصرف النظر عن وظيفتها الأيديولوجية، كانت نصا أدبيا في نهاية الأمر، أي ممارسة لغوية للتخييل يختلط فيها الواقع بالفنتازيا، وتحيل إلى علاقات محتملة بين الكتابة والتاريخ والوجود. وهي بهذا المعنى تتحوّل إلى مجازات كونية يصعب حصرها، وتختلف باختلاف الأزمنة والأمكنة وحاجات الناس.

ولعل هذا ما حرّض عددا يصعب حصره من الكتّاب والفنانين، على مدار القرون الثلاثة الماضية، على إعادة إنتاجها بتنويعات مختلفة. تحوّلت في القرن الماضي إلى فيلم على يد السوريالي الأسباني بونويل. وقال عنها رولان بارث «لو كان عليّ أن أتخيّل روبنسون كروزو جديدا لما وضعته في جزيرة مقفرة، بل في مدينة يقطنها اثنا عشر مليون نسمة، حيث لا يتمكن من فك مغاليق الكلام والكتابة»[٢]. ورأى فيها كافكا مجازا لتجربة الكتابة والبحث عن المعنى.

وأخيرا، بقدر ما يتصل الأمر بموضوعنا، كرّس كويتزي رواية كاملة بعنوان «فو» لمعالجتها، كما كرّس لها محاضرة نوبل، وتخللت رواياته السابقة عناصر مستمدة منها، كما شكّلت مجازا لعلاقته بالكتابة، وعلاقة الكتابة بالعالم.

٢

نشر كويتزي «فو» عام ١٩٨٦، بعد أربع روايات حقق خلالها شهرة في بلده، جنوب أفريقيا، وفي العالم الناطق بالإنكليزية، ونال بفضلها عددا من الجوائز الأدبية المرموقة في العالم، ومن بينها جائزة البوكر البريطانية (١٩٨٣) عن رواية «حياة مايكل ك. وزمنه»، وهي الجائزة التي سيفوز بها مرّة أخرى، بعد سبع سنوات، عن رواية «العار».

لا شك في أن نجاحا بهذا الحجم يمنح الكاتب قدرا من الثقة بالنفس يحرضه على استكشاف آفاق جديدة، بقدر ما يضفي عليه مسؤوليات إضافية لتأكيد جدارته. وربما في هذا الأمر ما يفسر إقدام كويتزي على عمل من نوع «فو». فهي الرواية الأكثر ميلا إلى النظرية والتنظير بين رواياته السابقة (واللاحقة)، إذ نعثر فيها على محاولة لتقديم إجابات روائية عن عدد من الأسئلة التي تشغل بال الكتّاب في جنوب أفريقيا، ناهيك عن تجريب تقنيات روائية تتعلق بالرواية كفن. والأسئلة المعنية في هذا الشأن هي موقف الكاتب في جنوب أفريقيا من نظام التمييز العنصري:

تمارس أقلية بيضاء، بموجب هذا النظام، عملية عنف يومية لغوية، وثقافية، وأخلاقية، وقانونية، وسياسية، واجتماعية، واقتصادية، فردية، وجمعية، معنوية، وجسدية، ضد أغلبية سوداء. كيف يتصرّف أعضاء هذه الأقلية؟

يتجاهلون وجود الأغلبية، يصرّون على صوابهم وأخلاقهم الحميدة، وتحرص أجهزة الإعلام، والأمن على محو الوجود الفيزيائي للأسود سواء في معازل، أو في صيغ قانونية تجعلهم غير مرئيين، كما ذكر كويتزي نفسه. بينما تعزز الثقافة السائدة ثنائيات من نوع الخير والشر، والنور والظلام، وتحوّل الأسود إلى آخر يقوم بدور الطرف السلبي والقاتم في المعادلة.

وفي هذا السياق تقدّم رواية مثل، روبنسون كروزو، المجازات الضرورية لوصف تجربة جنوب

أفريقيا، أيضا. فقد نشأت المستوطنة البيضاء بفضل مغامرين جاءوا من هولندا في القرن الثامن عشر، توغلوا في مجاهل أفريقيا، وهناك صنعوا عالمهم الجديد، كما صنع روبنسون عالمه في الجزيرة. وهناك التقوا بالمواطنين الأصليين، أخضعوهم، ونهبوهم، كما أخضع روبنسون فرايداي وحوّله إلى خادم. وفي الحالتين مارست المركزية الأوروبية ـ أي تفوّق أوروبا على غيرها، ورسالتها التمدينية، وحقها في الغزو ـ دور المبرر الأخلاقي والثقافي لنظام التمييز العنصري.

وماذا يحدث إذا اكتشف بعض أفراد الأقلية البيضاء مدى ما ينطوي عليه النظام من وحشية وكذب؟

يكون الحل في حالة كهذه إما التواطؤ الصامت، أو الهجرة، أو المجابهة. وقلة قليلة من الناس تلجأ إلى هذا الخيار بما يعنيه من مخاطر، بينما يحاول عدد آخر من الناس، وهم الأسوأ، نقد النظام بطريقة لا تضعهم في مجابهة معه، أو تحرمهم من الامتيازات، وفي الوقت نفسه يعبّرون عن تعاطفهم مع الأغلبية دون تبني أو قبول مطالبها.

يتشكل عالم كويتزي الروائي من أسئلة كهذه. وهي مطروحة على خلفية ذات دلالات وجودية أكثر تعقيدا:

هل تجربة التمييز العنصري في جنوب أفريقيا فريدة في تاريخ الغزو والاستعمار، ألم تحدث أشياء أكثر فظاعة، في أميركا الشمالية، مثلا؟

هل يستطيع أحد معرفة ما حدث، بالضبط؟ أي هل كتابة تاريخ الكولونيالية مسألة ممكنة؟ وإذا كانت كذلك، هل نثق بما يكتبه المستعمرون، أم لدى المستعمَرين معرفة وموضوعية كافية لمعرفة ما حدث بالضبط، وهل روايتهم هي التاريخ فعلا؟

ثم كيف تتجلى الأحداث التاريخية الكبرى في حياة الناس العاديين؟

كيف يجد الناس العاديون أنفسهم، أمام منعطفات ترغمهم على ضرورة اتخاذ قرارات مصيرية، بطريقة لا يجابهها الناس العاديون في أماكن أخرى من العالم. «كان تاريخ جنوب أفريقيا في العقود الأربعة الماضية المكان الذي فرضت على الناس فيه ديون أخلاقية هائلة»، كما ذكر كويتزي في مقابلة صحافية عام ١٩٩٠[٣].

وأخيرا، كيف تتحوّل الأفكار والحقائق المعروفة إلى شخصيات وأحداث، دون تحويل العمل الروائي إلى وثيقة أو مرافعة، وهل تبقى الأفكار والأحداث في العمل الروائي كما كانت في كتب التاريخ، أم أن تحوّلها إلى أجساد، يفرض عليها تفاعلها مع بعضها نوعا من التماهي وتبادل الأدوار، بطريقة تضع الحقيقة الروائية على قدم وساق مع الحقيقة التاريخية، أو تكتشف حقيقة أكثر صدقا؟

علاوة على ما تقدّم، ثمة مفارقات تترك أثرها على كتابة ومواقف كويتزي، بقدر ما تحكم الطريقة التي تُصاغ بها أسئلته. فهو أبيض، أي ينتمي إلى عالم المستعمرين أصحاب الامتياز. في هذه الحقيقة ما يجرّده من كل إمكانية فعلية لمعرفة ما يُمارس على السود من عنف، وتحويله إلى كتابة مهما امتلك من معرفة، ونفاذ للبصيرة.

وقد ذكر في مقالة بعنوان «الغرفة السوداء» أن الغرفة التي يمارس فيها المحققون تعذيب ضحاياهم تفتن الكاتب، الذي يريد استكناه معنى العنف[٤]. لكن هذه الفتنة إما ترغمه على تحويل الألم إلى فرجة، أو تفرض عليه الصمت. في الحالة الأولى تتحوّل الكتابة إلى نوع من البورنوغرافيا، وفي الثانية يفقد الكاتب صلته بالواقع.

هناك، أيضا، الاهتمامات الأكاديمية التي تضفي على روايات كويتزي خصوصية من حيث الشكل والمضمون. كانت أطروحته للدكتوراه عن الأسلوب لدى صامويل بيكيت، الروائي الأيرلندي المعروف بمسرحياته عن العبث (في انتظار غودو، أكثرها شهرة). وربما يفسر هذا الاهتمام المبكر بالأسلوب ميل كويتزي إلى تجريب أشكال روائية مختلفة، إلى جانب حرص واضح على لغة تتسم بقدر كبير من البساطة، والتقشف، والمباشرة. كما أنه يمارس النقد الأدبي بطريقة منتظمة في مجلة نيويورك لمراجعة الكتب، ويجمع مقالاته في كتب نقدية صدرت منها أربع مجموعات حتى الآن.

٣

تشكّل التجربة الكولونيالية، ضمن الخصائص سالفة الذكر، عالم كويتزي الروائي. فهي تجربة كونية، أي تفرض تقليصا إلى أقصى حد ممكن لحضور جنوب أفريقيا في الروايات، كما تفرض نفيا لفكرة اللون، فرغم المعرفة الضمنية بكون هذه الشخصية بيضاء أو سوداء، إلا أن النص لا يشير إلى اللون بصفة صريحة في أغلب الأحيان.

في روايته الأولى «أرض المغيب» (١٩٧٤)، أقام كويتزي حالة من التوازي بين الغزو الأميركي لفيتنام في القرن العشرين، والغزو الهولندي لجنوب أفريقيا في القرن الثامن عشر. فكلاهما يشكلان حالة واحدة بالمعنى التاريخي.

يتكوّن هذا العمل من روايتين قصيرتين، تصف الأولى مشروعا يعده مختص بالأساطير، لتمكين الدعاية الأميركية من النجاح ضد الفيتناميين، بينما تروي الثانية مغامرة يعقوب كويتزي (لم يكن الاسم مصادفة) لاستكشاف مجاهل أفريقيا. المفارقة أن المختص بالأساطير ـ الذي ينصح الأميركيين بتبني أسطورة يفهمها الفيتناميون ـ والمغامر الهولندي يمثلان المشروع الكولونيالي نفسه، رغم المسافة الزمنية الفاصلة بينهما. واحد في القرن الثامن عشر، وآخر في القرن العشرين.

في الحالتين يجري تفسير الواقع استنادا إلى أساطير عن الذات والآخر، نشأت في السياق الاستعماري. وفي الحالتين يأخذ الغزو شكل مجازات جنسية تقوم على اغتصاب الآخر. وفي الحالتين ـ كما في معظم روايات كويتزي اللاحقة ـ خلف الوحشية المفرطة، والسادية الصريحة، والرغبة في وشم جسد الآخر، ثمة رغبة خفية في الوقوع في أسره، والعثور على الأنا في وضع الخاضع والمسيطر عليه.

المفارقة أن تجربة روائية إسرائيلية تعكس الرغبة نفسها، ففي رواية «ميخائيلي» لعاموس عوز، تغرق الشخصية المركزية في أحلام شهوانية، تتخيّل اغتصابها على يد شقيقين فلسطينيين

يخططان لنسف خزانات الماء في القدس.

تحيل التجربة الكولونيالية، التي جعلها كويتزي خلفية كونية لأعماله الروائية إلى جملة علاقات تتجلى كثنائيات غير قابلة للحل. هناك علاقة سيد/عبد، قوي/ضعيف، متحضّر/همجي، أبيض/أسود. وفي هذا السياق تبحث شخصيات كويتزي عن المعنى والجدوى والحقيقة. يبحث عنها القاضي في «في انتظار البرابرة» (١٩٨٠)، كما يبحث عنها الطبيب في «حياة مايكل ك. وزمنه» (١٩٨٣) ويبحث عنها الأستاذ الجامعي في «العار» (١٩٩٩)، وتبحث عنها أستاذة الكلاسيكيات في «عصر الحديد» (١٩٩٠)، كما تبحث عنها سوزان بارتون في «فو».

ولكن ما هي الحقيقة التي تبحث عنها شخصيات كويتزي الروائية؟

الملاحظ أن هذه الشخصيات بيضاء، تتمتع بامتياز الانتماء، بحكم لونها، إلى طبقة الأسياد، والأقوياء، والمتحضرين..الخ، لكنها تجد نفسها في ورطة أخلاقية تهدد بخسارة ما تحظى به من امتيازات. وهذه الشخصيات، عموما، تمثل أشخاصا عاديين يجدون أنفسهم في فك لا يرحم لكمّاشة الثنائيات، ويعانون لأسباب مختلفة من مهانة السقوط من الفردوس، لذلك تبدو شخصيات كويتزي كأنها شخصيات كولونيالية مترددة.

مصدر التردد ما يكشفه التواطؤ مع نظام مثل، نظام الأبارتهايد في جنوب أفريقيا، من انحطاط بالمعنى الأخلاقي والإنساني، وما يمثله التمرّد من خطر الخسارة. ولكن تقف تلك الشخصيات، كما ذكرت الأكاديمية السويدية في مسوّغات منح الجائزة: «في اللحظة الحاسمة خلف نفسها، بلا حركة، عاجزة عن المشاركة في أفعالها هي. ومع ذلك، فإن السلبية لا تمثل غموضا أسود ينهش الشخصية، بل الملجأ الأخير لبني البشر، عندما يتحدون نظام القمع، ويحوّلون أنفسهم إلى كائنات مغلقة أمامه».

ومع ذلك، من الصعب العثور على الحقيقة، لأنها تحتاج إلى حضور الطرف الآخر ـ العبد، الضعيف، الهمجي، الأسود ـ في الثنائية، أي حضور الجسد الذي يحمل وشم العنف، وتمكينه من حيازة صوته الخاص. وفي هذا السياق تتكرر شخصية فرايداي في روايات كويتزي بتنويعات مختلفة، القاسم المشترك بينها، غياب الصوت الخاص.

لم يتمكن فرايداي من الكلام في رواية دانيال ديفو الأصلية بسبب لسانه المقطوع. ومن غير المفهوم ما إذا كان لسانه قد قطع على يد تجار العبيد، أم أن روبنسون كروزو الأصلي قطع لسانه. وقد تكررت دلالة الصوت الغائب في «مايكل ك.» صاحب الشفة المشقوقة، التي تشبه شفة الأرنب، والعاجز عن الكلام. كما تكررت في شخصية البنت البربرية في «في انتظار البرابرة»، وتكررت في شخصية المشرّد كورويل في «في عصر الحديد»، أما في رواية «فو» فقد حضر فرايداي بنفسه وصفاته في الرواية الأصلية.

لن يتمكن الأسياد من كتابة تاريخهم دون مشاركة العبيد، والعكس صحيح. وهذه الفكرة عموما شائعة في دراسات ما بعد الكولونيالية. والملاحظة الأساسية أن أحدا لا يتمكن من

اكتشاف الحقيقة في روايات كويتزي، لأن الحقيقة معلقة في مكان ما، تنتظر حضور صوت الضحية، وشفاء الأسياد من عقدة الثنائيات.

فالقاضي في «في انتظار البرابرة» يمثل الوجه العقلاني للإمبراطورية، كما أن الطبيب في «مايكل ك.» يعامل مايكل ك. كحالة سريرية، لا يعنيه صوتها، وفي «فو» تفشل كل محاولات سوزان بارتون لتعليم فرايداي الكتابة أو الكلام، وفي «في عصر الحديد» تربط أستاذة الكلاسيكيات التي تعاني من مرض عضال بين وضعها الصحي، وتطوّر الأوضاع في جنوب أفريقيا. (كالعار)، كتبت بعد زوال نظام الأبارتهايد، وأكثر روايات كويتزي وضوحا من حيث المكان.)

من الملاحظ أن الكاتب الإسرائيلي أ. ب. يهوشواع استخدم مجاز فرايداي في روايته القصيرة «في إزاء الغابات» المنشورة في عام ١٩٦٨. ففي الرواية يشتغل طالب في الدراسات العليا حارسا لغابة من غابات الصندوق القومي اليهودي في فلسطين. يحرس الغابة في النهار، وفي الليل ينكب على كتابة أطروحة عن الحروب الصليبية. يلاحظ الحارس في أحد الأيام عربيا يخزّن الوقود في أماكن مختلفة من الغابة، ويكتشف أن العربي مقطوع اللسان. لا يحاول الحارس منع العربي من تخزين الوقود، أو إحراق الغابة، بل يراقب مشهد النيران تلتهم الغابة مسروراً.

بالمقارنة مع رواية دانيال ديفو الأصلية، ومجازات كويتزي عن جنوب أفريقيا، وصوت فرايداي الغائب، يلاحظ أن روبنسون حاول تعليم فرايداي الكلام ليتمكن من امتلاكه، وأن سوزان بارتون حاولت تعليم فرايداي الكلام لتتمكن من امتلاك ماضيه، وقصته. وقد تكررت المحاولة في «في انتظار البرابرة».

لا تجري محاولة من جانب الحارس الإسرائيلي الشاب لتعليم العربي، تعويضا عن لسانه المقطوع، حتى في سبيل امتلاك ماضيه، أو قصته، لأن أحدا لا يملك قصته بمعزل عن الآخر، بل تفصح الرواية عن خيار الدمار المتبادل، بدلا من العيش المشترك حتى في صيغة سيد/عبد. صيغة الدمار نفسها التي يقترحها عالم الأساطير في مشروع الدعاية الأميركية للفوز في حرب فيتنام في رواية كويتزي «بلاد المغيب». وعالم الأساطير، كما تاريخ الحروب الصليبية، مجرد تمثيلات أسطورية يستحضرها الحاضر لتبرير ما يريد.

٤

رغم ما تقدم تستحق رواية «فو» معالجة مستقلة لما تتسم به من سمات تسم عالم كويتزي، وبعدها نقدّم قراءات موجزة لبعض الروايات.

بداية، يمارس كويتزي لعبة لغوية تبدأ من العنوان. فكلمة فو، التي تعني العدو، أو الخصم، باللغة الإنكليزية، تشير في الرواية إلى كاتب في القرن الثامن عشر يدعى دانيال فو، يغيّر اسمه إلى دانيال ديفو، على اسم الروائي الإنكليزي صاحب رواية روبنسون كروزو. بهذا المعنى يمكن لفو أن يكون خصما، أو شخصية يدل وجودها على سهولة انتحال شخصية الكاتب الأصلي، لأن

اهتمام القرّاء يتركز على روبنسون، كما ذكرت غرترود شتاين من قبل. وربما لهذا السبب يستحق أن يكون خصما.

يحضر فو في السرد بفضل سوزان بارتون، وهي مغامرة تعيد إلى الأذهان شخصية روكسانا الساقطة المشهورة في القرن الثامن عشر. تسافر بارتون بحرا للبحث عن ابنتها المفقودة. تغرق سفينتها، وتجد نفسها على شاطئ جزيرة يقطنها كروزو وخادمه فرايداي. تعيش في الجزيرة فترة من الوقت، ثم تقنع الاثنين، بالعودة معها إلى إنكلترا، لكن كروزو يموت في الطريق.

تحاول بعد العودة كتابة ما وقع لها من مغامرات، وقصة عثورها على كروزو وخادمه. تعتقد أن نشر القصة سيعود عليها بالكثير من المال. ومع ذلك تريد نشر قصتها، أيضا، ورواية الأحداث كما وقعت. لكنها لا تتمكن من ذلك، لأنها لا تملك ناصية الكتابة. وفي هذا السياق تحاول الاستعانة بكاتب قدير، تروي المغامرة على مسامعه، فيتولى تحويلها إلى نص مشوّق، لكنه صادق.

يهتم فو بالمشروع لأسباب مالية، لكنه سرعان ما يكتشف أن رواية القصة، وتمكينها من عنصر التشويق يستدعيان إضافات مألوفة في ذلك الزمن، من نوع أكلة لحوم البشر، وبارود البنادق..الخ. ترفض بارتون الإضافات باعتبارها تفتقر إلى الصدق.

من ناحية أخرى، يعتقد فو أن كتابة القصة مستحيلة دون شهادة فرايداي. لكن هذا الأخير مقطوع اللسان، كما أن ما تذكره بارتون عن كروزو يتسم بالتناقض، ثمة أشياء لا تعرف ماذا إذا وقعت بالفعل، ولا تستطيع الركون إلى الذاكرة. لقد عاشت مع كروزو، قاسمته السرير، وورثت بعد موته حكايته الشخصية. ومع ذلك فهي تملك حكاية شخصية لا تستطيع كتابتها، فتشعر وكأنها تحوّلت إلى شبح يعيده النص المكتوب، فقط، إلى الحياة.

من يكتب الحكاية يملكها.

لذلك، تكره بارتون تحوّل فو إلى صاحب لحكايتها وحكاية كروزو. تتحوّل تفاصيل الحكاية بالتدريج إلى قصة نمطية، على شاكلة قصص المغامرات، وفي هذا السياق، يتماهى كروزو الجزيرة، مع روبنسون كروزو المشهور، كما تماهى دانيال فو، مع دانيال ديفو. ومع ذلك، يظل فرايداي مشكلة أساسية تحول دون اكتمال الحكاية، وتشكك في مصداقيتها. تريد بارتون تعليمه الكتابة والكلام لتتمكن من معرفة ما عرفه عن كروزو، لتتمكن من السيطرة على ماضيه، وتحويله إلى نص مكتوب.

يسهل تحليل الشخصيات في هذه الرواية باعتبارها مجازات غير معقدة. فشخصية كروزو تحيل إلى المستعمِر، كما تشير شخصية فو إلى مؤرخ القرن الثامن عشر، وشخصية فرايداي إلى المستعمَر، بينما تحمل شخصية سوزان بارتون دلالات الروائية ذات النزعة النسوية. ويمكن بهذا المعنى قراءة هذه الشخصيات باعتبارها خطابات متداولة في دراسات ما بعد الكولونيالية، لكن تفاعلها، وتغيّر أدوارها، يحولانها إلى شخصيات روائية تمثل نقدا للخطاب نفسه.

يتردد مجاز الخلاص بصورة واضحة في «فو». فسرد الحكاية كما فكّرت بارتون يحقق

الخلاص. تمثلت رغبتها الأصلية في الخلاص من الجزيرة، وعندما تحقق الخلاص أصبح من الضروري إنقاذ الجزيرة نفسها، أي كتابة قصتها.

ما لم تكتب قصتها الشخصية ستشعر سوزان بارتون بكينونة ناقصة. لكن القصة تعاني من فجوات. وبالقدر نفسه ثمة مشكلة تتمثل في حقيقة أن كروزو وفرايداي يرفضان الخلاص، فالأوّل يموت في طريق العودة، والثاني مقطوع اللسان. كلاهما يستعصي على السرد، ويرفض التحوّل إلى حكاية.

المشكلة هي أولوية القصص، والنظر إلى نجاح الشخصية في سرد حكايتها كتعبير عن نجاحها في امتلاك الحكاية وتحقيق الخلاص. هذه هي الخلاصة الكبرى لـ «فو». وعند هذا الحد تجدر بنا العودة إلى محاضرة نوبل، التي تلقي مزيدا من الضوء على معالجة كويتزي لشخصية روبنسون كروزو.

فكويتزي في المحاضرة يتقمّص شخصية سوزان بارتون، ليكتب قصة إضافية عن الخلاص عن طريق الكتابة. وكل ما جاء في المحاضرة من مجازات عن الطاعون، والبط، وآلة الإعدام في هاليفاكس، يدور في الواقع حول فكرة الخلاص. وما كان لخلاص كهذا أن يتحقق دون تمكين فرايداي من امتلاك صوته الخاص. لم يعد هذا الصوت ملكا لسيده، بل أصبح مصدر إلهام، يمتلك سيده بمعنى ما، فالسيد يفشل في رؤية الأشياء بعين ثاقبة كما يفعل فرايداي، ويفشل في الكتابة دون التفكير في مجازات خادم أصبح سيدا لحكايته الشخصية، وحكاية سيّده، أيضا.

يبرر كويتزي هذه العودة إلى روبنسون كروزو، وإعادة إنتاجها بوجود «القليل من القصص في العالم»، ورغبة الصغار في السطو على قصص الكبار، وتسامح هؤلاء في نهاية الأمر. لكن السبب الأعمق يكمن في كلام كافكا عن رواية روبنسون كروزو المنصوبة في أعلى نقطة في الجزيرة. فالكتابة بحث عن المعنى، والرواية علامة على رغبة في الخلاص.

وقد درج كويتزي في السنوات الأخيرة على عادة قراءة قصص من تأليفه بدلا من التصريحات والخطابات. كما أن إليزابيث كوستيللو بطلة روايته الأخيرة تمثل دور كاتبة تدعى إلى حفلات عامة، فتقرأ فيها قصصا من تأليفها، وتحلم في مرّات أخرى أنها تدعى إلى حفلات لتقرأ فيها قصصا من تأليفها.

٥

تروي «حياة مايكل ك. وزمنه» حياة رجل وتفاصيل موته. فمايكل ك. رجل في الثلاثين من العمر، أراد تحقيق آخر أمنيات أمه المريضة. أرادت الأم التي تشتغل خادمة في كيب تاون العودة إلى مسقط رأسها في الريف.

يحتاج مايكل وأمه تصاريح خاصة من السلطات لمغادرة المدينة. تصاريح تشبه تلك التي يحتاجها الفلسطينيون من أجل الوصول إلى الجسر أو المطار، أو الانتقال من مدينة إلى أخرى في بعض الأحيان. لكن التصاريح المطلوبة لا تأتي، لذلك، يصنع عربة مرتجلة من ألواح خشبية،

يثبتها على عجلتي دراجة، يضع أمه عليها، ويسحبها كما تفعل الثيران.

يتسلل الاثنان خارج المدينة، ويحاولان تجنب دوريات الشرطة. تفشل المحاولة الأولى. لكن مايكل ينجح في المرّة الثانية. في الطريق إلى مسقط رأسها تسقط الأم من شدة المرض والإعياء، يأخذها إلى مستشفى حيث تموت ويحرقون جثتها، ويعطونه رمادها في علبة من الورق المقوى، لتصبح مهمته الكبرى في الحياة الوصول بالرماد إلى حيث أرادت الأم، أي مسقط رأسها.

ينجح مايكل بعد محاولات، يتخللها التحقيق والاعتقال، والتشرّد، في الوصول إلى المزرعة، التي عاشت فيها أمه طفولتها. ومن الواضح أن الأم والجدة، كانتا في خدمة عائلة بيضاء. لكن المزرعة كانت مهجورة، فقد غادرها المالكون البيض، ودب فيها الخراب. ورغم ذلك، يجد مايكل في المزرعة حريته المطلقة. حرية أن يعيش بعيدا عن الناس، عن الشرطة، وعن مطالب الحياة اليومية. يأكل النمل والزواحف الصغيرة، يشرب من ماء البئر، ويعيش حياة يختلط فيها النوم بالصحو، وأحلام اليقظة بأحلام النوم.

لكن جنته الصغيرة تتعرّض للتهديد عندما يأتي حفيد العائلة البيضاء الفار من الجيش للاختباء في المزرعة، ويتصرف باعتباره السيد، الذي لا يرى في مايكل أكثر من خادم يفترض به إطاعة الأوامر. لذلك، يقرر مايكل الهرب. يعيش في منطقة جبلية نائية، لكن الشرطة تكتشف وجوده فتقبض عليه وتضعه في معسكر للاعتقال. يعيش شهورا طويلة في معسكر الاعتقال، ثم يقرر الهرب والعودة إلى المزرعة.

لا يجد أثرا للحفيد في المزرعة. يحفر لنفسه جحرا يحميه من الناس ـ رغم أن المنطقة كلها مهجورة ولا أثر فيها لإنسان ـ يخرج من جحره في الليل، يعثر على بذور القرع، فيزرع بعضها ويرويها في الليل، أيضا. وعندما تخضوضر شتلات القرع الصغيرة يضع فوقها أعشابا ذابلة ليحميها من العيون.

مع ذلك، يكتشفونه في نهاية المطاف، ويضعونه في معسكر للاعتقال. يحاول طبيب في مصحة المعتقل إنقاذه من موت محقق بفعل الجوع والمرض، لكنه يرفض تناول الطعام، ثم يتمكن من الهرب، ليعود هذه المرّة إلى كيب تاون، إلى الحجرة الحقيرة التي عاشت فيها أمه، وهناك يلفظ أنفاسه الأخيرة.

تلك هي الحكاية الصغيرة. فمايكل مجهول الأب، لذلك يسمونه مايكل ك، لأنهم يجهلون اسم الأب. وهو متخلف عقليا. ولد بشفة مشقوقة تشبه أفواه الأرانب، وضعوه في مصحة للأحداث المتخلفين، وهناك تعلّم مهنة الزراعة، ليشتغل بعدها «جنايني» في حديقة عامة. وهو لا يستطيع التعبير عن نفسه بكلمات كثيرة. تضطرب الكلمات في حلقه. لا وجود في حياته لنساء، أو هوايات، أو اهتمامات خاصة. فهو مجرد كينونة بيولوجية، تماما كما كان فرايداي كينونة عضوية من قبل.

ومع ذلك، رغم كينونة غير متحققة، وغير مؤذية، تجري الأوديسة الشخصية من كيب تاون، إلى الريف، وما يرافقها من أحداث، من نوع حرق جثة الأم، والوصول إلى المزرعة، والاعتقال

والهرب المرّة تلو الأخرى، في سياق حرب أهلية تشهدها جنوب أفريقيا. وبالتالي، يتحدد مصير هذه الكينونة بمحددات تقع خارجها، ولا تملك مؤهلات كافية لتفاديها، أو التدخل في صياغتها.

والواقع أن الحرب الأهلية التي يكتب عنها كويتزي من صنع خياله. فلم تشهد جنوب أفريقيا حربا كهذه. لذلك، يمكن النظر إلى وضع الحكاية الشخصية الصغيرة على خلفية حدث عام كالحرب، باعتباره تقنية من تقنيات اللعبة الروائية. فقد أراد الكاتب كتابة رواية عن مصائر أشخاص بسطاء، لا يعتد بهم، لا يهتمون بالسياسة ولا تهتم بهم، في السياق العام لعنف الحرب وقسوتها. لتعزيز هذه الدلالة وضع كويتزي في مقدمة الرواية عبارة صغيرة تقول:

الحرب سيدة الجميع، تصنع من بعض الناس عبيدا، وتمنح الحريّة للبعض الآخر.

ولعل الدلالة الثانية هي الحريّة الفردية في زمن الحرب. حرية الدفاع عن الشخصي والخاص والفردي تماما، في زمن لا يعترف إلا بمصلحة الجماعة. وإذا كان حفيد العائلة البيضاء، الهارب من الجيش، قد اختار الاختباء في المزرعة هربا من التجنيد دفاعا عن فرديته، فإن مايكل ك. اختار الهرب من الدنيا، أي من الجسد ومطالبه، من المجتمع وشروطه، لتحقيق حرية تصبح ممكنة كلما أصبح خيار الموت أقرب.

لذلك، نستطيع قراءة الرواية كمجاز محتمل للعلاقة بين الحرية والحرب في ظل نظام تسيطر عليه جماعة مهيمنة تملك امتيازات أكثر من غيرها. وبالقدر نفسه، نستطيع قراءة الرواية كمجاز محتمل لما يملكه شخص، يضعه الناس في خانة المتخلفين عقليا، من قدرة على التسامي والتصعيد الروحي.

ورغم ذلك، لا نستطيع تجاهل الخلفية العامة للحبكة الروائية. ولعل القسم الثاني من الرواية يعزز هذا الميل. فالقسم الثاني يتكون من مونولوغ طويل على لسان طبيب، أو ممرض، يشعر بالهزيمة الشخصية أمام كفاءة مايكل في البحث عن الحرية ونجاحه في تحقيقها. لا نرى ألوان الشخصيات الروائية، لكننا نستطيع التكهن باللون بفعل الوظيفة الاجتماعية، وحقيقة وجود الشخصية المعنية داخل القفص أو خارجه.

جنوب أفريقيا السوداء، التي يراها البيض جاهلة ومتخلفة من ناحية ثقافية وعقلية، تصر على حريتها. ولا يملك البيض، أسيادها، سوى كفاءة الإدارة والتنظيم، والسلاح، واحتكار العنف.

تحتمل «حياة مايكل ك. وزمنه» بهذا المعنى قراءات متعددة. وقد كتبت نادين غورديمر في تعليقها على الرواية: «تذهب هذه الرواية المصرة على الحياة إلى قلب التجربة الإنسانية ـ إلى حاجة الإنسان إلى عالم داخلي، إلى حياة روحية، إلى روابط بالعالم الذي نعيش فيه، وإلى صفاء في الرؤية».

يحقق مايكل ك. ما تقوله غورديمر بفعل بسيط من أفعال الإرادة، ففي رحلة عذابه المضنية يحمل معه رماد أمه، وبذور القرع الجافة على أمل أن يتمكن من زراعتها في مكان ما، في زمن ما، بعيدا عن أعين الشرطة، وحيدا ومتوحدا بالأرض، والنبات، والعشب، وزواحف البريّة وحشراتها.

وفي هذا الفعل ما يحرر الرواية من خصوصيتها المحلية، وخلفيتها الاجتماعية ليضعها في السياق العام للتجربة الإنسانية، تجربة البحث عن الحرية من خلال تجربة مباشرة، عفوية بقدر ما هي عميقة، بالعالم.

٦

نستطيع قراءة «العار» بطرق مختلفة. فهي رواية عن مأزق رجل في خريف العمر. وهي، أيضا، رواية عن العلاقة المعقدة بين جيل الآباء والأبناء. وهي علاوة على ذلك، هجاء لمناهج الدراسات الأكاديمية في الجامعة، ومحاولة لفهم الثابت والمتحول في تغيّر الذائقة والأزمنة. ومع هذا وذاك، هي رواية عن مأزق البيض في جنوب أفريقيا بعد انهيار نظام الفصل العنصري.

يمكن الكلام في البداية عن الحبكة الروائية في صورتها الأولية الخام. ويمكن إيجاز هذا الأمر في عبارات قليلة:

ثمة شخص يدعى دافيد لوري يشتغل أستاذا للأدب في الجامعة في كيب تاون، مُطلّق مرتين، وصاحب دراسات أدبية منشورة. يتورّط لوري في علاقة مع طالبة تنتهي بفصله من الوظيفة. يترك المدينة والفضيحة خلفه، بحثا عن هدوء منشود في مزرعة تملكها ابنته في الريف، على أمل كتابة أوبرا غنائية عن سنوات بايرون الأخيرة.

تتعرض المزرعة لهجوم من جانب ثلاثة من السود، الذين يغتصبون الابنة، ويحاولون إشعال النار في الأب. تحمل البنت من أحد مغتصبيها، لكنها ترفض التخلي عن الجنين. يعمل الأب في مستوصف للعناية بالكلاب (حقن الكلاب المريضة والفائضة عن الحاجة بمواد قاتلة للتخلص منها في حقيقة الأمر) ويحاول إقناع ابنته بمغادرة الريف والعيش معه في المدينة، أو السفر إلى هولندا. ترفض البنت، وتصر على البقاء، حتى لو اقتضى الأمر التحوّل إلى زوجة ثالثة لجارها الأسود، الذي اشتغل لديها في وقت سابق، واشترى منها قطعة من الأرض، ويخطط للحصول على أرضها أيضا. وفي هذا السياق، تنتهي الرواية بما يوحي باستسلام الأب لقدر لا مهرب منه. «ففي هذه الهاوية من الانحطاط» كما يراها الأب ما يحرّض على محاولة البحث عن معنى، كانت تحجبه امتيازات اللون، والانتماء إلى جماعة سيدة، والوظيفة، والثقافة الأكاديمية، غير المجدية في نهاية الأمر.

نعثر في كل ما سبق، سواء بطريقة مجازية، أو مباشرة، على تحوّل ميزان القوى في جنوب أفريقيا الجديدة لصالح السود. وفي العنف الذي يجتاح البلد، ويحوّل البيض إلى أقلية مذعورة تحاول الهرب من الريف، كما في المدن التي يزحف إليها الفقراء، ما يوحي بعنف مضاد يمارسه السود، وما يضفي على ذلك العنف صفة العقاب العادل، أو على الأقل المكافئ لعنف الأقلية البيضاء ضد السود في الأزمنة الكولونيالية.

يمكن فهم تلك الدلالات بطريقة مباشرة، وسياسية. لكن الطريقة المباشرة والسياسية لا تصنع أدبا جيدا في جميع الأحوال. كي تتحول الفكرة السابقة البسيطة والمباشرة والصحيحة إلى أدب

فهي تحتاج إلى علاقة ما بالزمن، أو بالتاريخ. وبهذا المعنى يدخل تاريخ العنف الأبيض ضد السود ليس كمبرر لما يفعله السود في الوقت الحاضر، بل كعلامة من علامات سيرورة بشرية متحركة، تبدل ألوانها وجغرافيتها وشخوصها، لكن دلالتها الكونية واحدة. فالعنف واحد مهما تبدلت ألوان مرتكبيه أو دوافعهم.

وإذا كنّا نستطيع فهم هذا الأمر بطريقة مجردة، إلا أن نقله من مستوى المجرد إلى الحسي والملموس (ليصبح رواية لا مقالة في التاريخ)، يحتاج إلى شخصيات «واقعية» لا تكتسب حضورها لمجرد دورها التمثيلي في السياق العام للزمن، فهي لا تحضر للبرهنة على صحة أفكار يضعها المؤلفون على لسانها، بل تتخلّق حياتها بطريقة تمنح المجرّد إمكانية التحوّل إلى ملموس ومألوف.

ديفيد لوري يقاوم الشيخوخة بتعزيز الإيروس في حياته. والإيروس، كما يعلم الكهول، وكما لا يعلم الشباب، يعنى تلك الفتنة الخالدة بالشباب كما تتجلى في جسد فتي، تلك النار التي لا تكف عن تعذيب روح تقترب من زمن أفولها. وفي هذا المعنى تكون العلاقة بالطالبة هي المشهد الأوّل في الفصل الأخير من عمر الإنسان.

مشهد الاصطدام بالواقع والاعتراف بالهزيمة، أو التأقلم مع فكرة الموت. لكن الروح عنيدة. في هذا العناد يتحوّل بايرون، الشاعر الرومانسي، والثوري الذي عاش علاقات غرامية متعددة، إلى مصدر للإلهام، لعل في تجربته ما يمكن لوري من العثور على ما يجدد حياة الإيروس. لكن مضاهاة الواقع بالمثال تقود، فقط، إلى اكتشاف الهزلي في التجربة الإنسانية. حول هذه الدلالة تدور محاولة لوري لكتابة أوبرا غنائية عن بايرون وتيريزا، عشيقته الفتية الشابة

في اصطدام الإيروس بالواقع دلالة العار، لكن العار يتعمّق في النزوع الاستقلالي الذي تظهره البنت للنجاة من شخصية الأب. فهي لا تريد الانتماء إلى عالمه الرفيع في المدينة، بل العيش كفلاّحة بلا مزاعم ثقافية أو رومانسية، في ظل سيطرة سوداء.

ربما لن نستطيع العثور على هجاء لتجربة الكولونيالية البيضاء في جنوب أفريقيا أكثر قسوة وواقعية من مجاز العلاقة بين الأب والبنت. فلن يتمكن البيض من البقاء في تلك البلاد دون الخضوع لإرادة الأغلبية. والإرادة لا تعني في هذا السياق التعبير السياسي، بل تعريف الأنا والآخر بشروط السود ولغتهم والطريقة التي يعقلون بها علاقتهم بالكون وبالآخرين. وهذا، أيضا، عنف مضاد.

أما ثقافة الرومانسية الإنكليزية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فهي مرشّحة للذبول، لأن الجيل الجديد من البيض لا يشعر بالتأقلم معها. كانت تلك الرومانسية مسؤولة عن الكولونيالية، التي لم يبق منها سوى حنين تضمه بطون الكتب والمكتبات. لن يبقى من تلك المغامرة سوى المكان الذي يجدد نفسه في سيرورة دائمة للعنف. مرّة أخرى في مجاز تدهور الدراسات الأدبية في الجامعة، وعدم إقبال الطلاب عليها، ما يحيل إلى حبكة فرعية إضافية في بنية متعددة الطبقات.

٧

تنتمي هذه الرواية إلى المرحلة الأولى في حياة كويتزي الأدبية، لكنها تحمل سمات نجدها شائعة في أعماله اللاحقة. فهناك الحرص على عدم تعيين المكان، والحرص على تجنّب اللون والأصل العرقي، ثم تلك العلاقة الأيروسية بين كهول ومراهقات.

لذلك، لا نعرف جغرافيا هذه الرواية، بالضبط. فهي تدور حول مستوطنة أمامية على التخوم الفاصلة بين ممتلكات إمبراطورية لا نعرف اسمها، وبرارٍ شاسعة يقطنها سكان أصليون هم البرابرة. ولا نعرف سبب تسمية السكان الأصليين بالبرابرة، لكن وجود سور يحمي المستوطنة، وبوابات يحرسها الجنود، وأبراج للمراقبة، علامات توحي أن سكّان المستوطنة أطلقوا اسم البرابرة على السكان الأصليين، لتعزيز دلالة الحضارة والمدنية في هوية مواطني الإمبراطورية.

وبالقدر نفسه، لا نعرف الأصل العرقي لهؤلاء وأولئك. ربما كان سكّان الإمبراطورية جماعة جاءت من وراء البحار، وهيمنت على سكّان محليين ـ كما حدث في آسيا وأفريقيا وأميركا اللاتينية ـ وربما نشأت الإمبراطورية في حاضرة محلية ما، وقامت بتوسيع حدودها على حساب قبائل الرعاة وسكّان البراري.

مهما يكن الأمر، تلك هي السمات العامة، أما موضوع السرد فيتمثل في اعترافات يدلي بها قاضي المستوطنة، الذي تتمثل وظيفته في فض النزاع بين الأهالي، وتنظيم الحياة المدنية، إلى جانب الحفاظ على الخصائص الحضارية للإمبراطورية، والحكم بما ينسجم مع روح القانون.

تتوقف تلك المهمة، فجأة، بعد وصول أحد ضباط الأمن من العاصمة، وقيامه بتجريد حملة ضد البرابرة، بدعوى أن هؤلاء يهددون أمن الإمبراطورية. يعود الضابط من حملته بعدد من الأسرى يتولى تعذيبهم بنفسه. يموت بعضهم ويصاب البعض الآخر بتشوّهات دائمة.

بين الأسرى صبية تصاب بتشوّهات في قدميها نتيجة التعذيب، وتضعف قدرتها على الإبصار. وهي الصبية التي ستصبح محط اهتمام القاضي العجوز. اهتمام يتحوّل على عُصاب مقيم، عندما ينقل الصبية إلى شقته، ويتولى علاج تشوّهات قدميها، وجراح جسدها بنفسه.

يعريها من الثياب، يمسح جسدها بالزيت، يتأملها بنوع من الفتنة والعبادة، وينام إلى جوارها، عاجزا عن التفكير في دفع الدافع الإيروسي حتى نهايته المنطقية، لتصبح العلاقة الغامضة المعقدة علاقة رجل بامرأة يشتهيها.

بعد مرور وقت طويل على هذا الاشتهاء القاسي والعاجز، يقرر العجوز إعادة الصبية إلى أهلها البرابرة. وهذا ما يحدث بالفعل. لكنه يُحاكم بعد عودته من البراري بتهمة الخيانة العظمى، ويُحكم عليه بالسجن. في المحكمة، كما في السجن، يصبح الذهن أكثر صفاء، رغم تدهور الحالة الصحية، والإنسانية، ورغم انحطاط الجسد إلى بهيمية يبررها دافع البقاء على قيد الحياة.

تنهار قيم الإمبراطورية دفعة واحدة، ويختفي الفارق الوهمي بين البرابرة وسكان المستوطنة، الذين تحوّلهم حرب غير مقدسة ضد السكان الأصليين إلى نوع جديد وبالغ الوحشية من البرابرة،

بينما يتجلى السكان الأصليون بطريقة أكثر إنسانية، وأقرب إلى المدنية.

المهم، تقوم الإمبراطورية بحملات عسكرية فاشلة ضد السكان الأصليين، يهرب الجنود من المستوطنة، وتحدث هجرة جماعية. يخرج القاضي في هذا السياق من السجن، ويتولى إدارة شؤون مستوطنة أصبحت على حافة الخراب، حيث يُغلق السكان الأبواب، وينتظرون دخول البرابرة في الليل.

في علاقته بجسد الضحية لا يختلف القاضي، في حقيقة الأمر، عن ضابط التحقيق. الضابط يحوّل الجسد إلى موضوع، يملكه بواسطة التعذيب، ويطبع عليه وشم الإمبراطورية. بينما يحاول القاضي امتلاك الجسد بواسطة الندم والغواية. الامتلاك قاسم مشترك بين الجانبين. وقد عاشت الكولونيالية هذا التناقض القاسي، دائما، بين جسد تحاول نفيه، وتحن في الوقت نفسه إلى امتلاكه. وكلما أصبح الامتلاك مستحيلا، أصبحت الكولونيالية أشد عنفا، وأكثر ميلا إلى تخريب الجسد. الاشتهاء، أيضا، تخريب لجسد الآخر. ولعل ذلك الخراب مصدر تلك الأحكام الأخلاقية الكثيرة في هذا الصدد.

ملاحظة ختامية

في «هارون وبحر القصص»، يتخيّل سلمان رشدي بحرا تعيش فيه القصص، وتعوم كما يعوم السمك في الماء. لكل قصة بنيتها الخاصة، وتاريخ ميلادها، وعمرها الافتراضي، وإن كان بعض القصص يعمّر أكثر من غيره. القصص الأصلية قليلة إجمالا، تدور حول الحياة والموت، والفقر والغنى، والحب والكراهية. ويحدث، أحيانا، أن يتعطل بعض القصص، وتخرج من الخدمة بصورة مؤقتة، كما أن بعضها يحتاج إلى صيانة، وقطع غيار جديدة. وهي عملية يتولاّها فريق من الميكانيكيين المهرة.

تحيل سلسلة المجازات المتلاحقة هذه إلى خصائص للكتّاب والكتابة، لم تكن متداولة على نطاق واسع قبل النصف الثاني من القرن العشرين، ويشكل اجتماعها في نسق يسهل التعرّف عليه، وإن يكن بلا تقاليد ثابتة، ما يسمى في الدراسات الأدبية «ما بعد الحداثة»، التي تعني، ضمن أمور أخرى، الاعتراف بأزمة في قدرتنا على التعاطي مع الواقع بطريقة موضوعية، بسبب تعددية الواقع من جهة، وما أحاط بفكرة الموضوعية من شكوك من ناحية أخرى.

نجمت عن الاعتراف بالأزمة تحوّلات جذرية في مناهج العلوم الإنسانية، بفضل انهيار «السرديات الكبرى»، حسب تعبير جان فرانسوا ليوتار[٥]. وبقدر ما يتصل الأمر بعلوم الأدب، أصبح الاعتراف بتعددية الواقع مبررا لوجود السرديات الصغرى، التي سعت بدورها لتحويل الجزئي والهامشي والناقص والصغير إلى مصادر محتملة لتحقيق معرفة من نوع جديد.

فالحداثة، حسب ليوتار، تجسّد توقا إلى إحساس ضائع بالوحدة، وتبني على اثر ذلك جماليات للتفكك، بينما تبدأ ما بعد الحداثة من التفكك، باعتباره حالة طبيعية وأصلية، ومن ضياع

الوحدة، باعتبارها من سمات الوجود الإنساني، وبدلا من الشكوى من هذه أو تلك ـ كما كان شأن الحداثة ـ تحتفي بهما.

تصبح القصص في سياق التفكك وضياع الوحدة قابلة للعطب، ويقوم الكاتب بوظيفة الميكانيكي، القادر على إخراج قصص بعينها من الخدمة، وإصلاح غيرها لتصبح قابلة للحياة. وغالبا ما تكون العودة إلى الحياة مصحوبة بقطع غيار جديدة.

وغالبا ما تكون القصص الجديدة تجميعا لعناصر من قصص أقل عدداً، وأقدم عهداً. وفي الحالتين لا وجود لتلك الرومانسية التي أحاطت بالفعل الأدبي باعتباره نوعا من الخلق غير القابل للفهم. وإذا كان ثمة ما يستحق الاحتفاء، فإنه يتمثل في كفاءة تمكين القصص التي أعيدت إلى الخدمة من التصرّف، باعتبارها جديدة فعلاً. وربما أكثر رشاقة في الماء من أسلافها.

ثمة القليل من القصص في العالم، وإمكانية واقعية للخلط بين كثير من المؤلفين.

في تعريفه لوظيفة المؤلف، قال فوكو: إن «النص يحتوى على عدد معيّن من العلامات، التي تشير إلى المؤلف. هذه العلامات معروفة جيدا لعلماء النحو والصرف، باعتبارها ضمائر شخصية، وظروف مكان وزمان، وتصريف أفعال». وقد وردت هذه الضمائر، والظروف، والتصريفات، في محاضرة نوبل، بقدر كبير من المبالغة، وتبادل فيها المؤلفون الأدوار: ديفو، فو، روبنسون، كويتزي، كروزو، فرايداي، حتى الببغاء كاد يصبح روبن المسكين

مراجع وهوامش

أعمال كويتزي المقروءة في هذه الدراسة

I Waiting for the Barbarians. London: vintage 1980

II Life and Times of Michael K. London: Secker and Warburg, 1983

III Foe. London: Secker and Warburg, 1986

IV Disgrace. London: Vintage 2000

أنظر:

Salman Rushdie Haroun and the sea of stories. London: Granta Books 1991

Rosemary Jane Jolly, Colonization, Violence, and Narration in White South African Writing: Andre Brink, Breyten Breytenbach, and J.M. Coetzee (Athens: Ohio University Press, 1996)

Michel Foucault , “What is an Author?” in The Foucault Reader , ed. Paul Rabinow (New York : Pantheon , 1984) 102 .

1- Nicole Bracker “Robinson Crusoe a venir: Gertrude Stein and Roland Barthes.” The Romanic Review. Publication Year: 2000.

2- المصدر نفسه.

3- Alan Riding “Coetzee, Writer of Apartheid as Bleak Mirror, Wins Nobel” the New York Times October 3, 2003

4- J. M. Coetzee “Into the Dark Chamber: The Novelist and South Africa” the new York times January 12, 1986

5- Jean Francois Lyotard, The postmodern condition: A report on knowledge, University of Minnesota Press, Minneapolis 1985 (third edition) بشكل خاص الملحق بداية من ص71

نوبل ٢٠٠٣

محاضرة نوبل

هو وخادمه

ج.م. كويتزي

«نعود إلى مرافقي الجديد. سررت به كثيرا، وعكفت على تعليمه كل ما يجعله نافعا، وبارعا، ومفيدا، لتمكينه، إذا تحرينا الدقة، من الكلام، ومن فهم كلامي، وقد كان من أذكى الدارسين على الإطلاق»
دانيال ديفو، روبنسون كروزو

يكتب خادمه: بوسطن، على ساحل مقاطعة لنكولنشاير، بلدة جميلة. فيها أعلى برج لكنيسة في إنكلترا كلها، به يسترشد البحارّة. حول بوسطن مستنقعات. هناك تكثر طيور الواق، طيور مشؤومة تطلق صيحات كئيبة عالية تسمع حتى على بعد ميلين، كأنها دوي المدافع.

تقطن المستنقعات أنواع كثيرة من الطيور. يكتب خادمه. البط، والبط البري، الحذف، والودجون [أنواع من البط النهري]، التي يربي أهل المستنقعات، رجال المستنقع، البط الداجن لاصطيادها، ويسمّونه بط الطُعم، أو المشرّكات.

المستنقعات مساحات من الأرض المغمورة بالماء. مثلها الكثير في أوروبا، وفي العالم كله، لكنها لا تسمى المستنقعات. المستنقع كلمة إنكليزية، ولن تهاجر.

بطات لنكولنشاير المشرّكة هذه، يكتب خادمه، تفقس في برك اصطناعية، يطعمونها باليد لتبقى داجنة. ومع حلول الموسم يرسلونها إلى هولندا وألمانيا. في هولندا وألمانيا تلتقي ببنات جنسها، فتكتشف مدى بؤس البطات الهولنديات والألمانيات، ترى كيف تتجمّد أنهارها في الشتاء، ويغطي أرضها الجليد، ولا تعجز عن إفهامها أن الوضع في إنكلترا، من حيث أتت، مختلف تماما.

تعيش البطّات الإنكليزيات في سواحل بحرية مليئة بالطعام المغذي، تتمتع بحركة المد والجزر، تنساب طليقة بين الخلجان الصغيرة، لديها البحيرات، والينابيع، والبرك المكشوفة، والبرك المغطاة، تبقى الأرض مليئة بالذرة حتى بعد مغادرة ملتقطي الفضلات، ولا وجود للثلج أو الجليد، وإذا وجد أحدهما يكون خفيفا جدا.

يكتب: بمثل هذه العروض المنطوقة جميعها بلغة البط، تجتذب بطّات الشرك أعدادا كبيرة من الطيور، وربما جاز القول، تقوم باختطافها. تقودها عبر البحار من هولندا وألمانيا، وتحط بها الرحال في برك الشرك في مستنقعات لنكولنشاير، تثرثر وتبربر، طوال الوقت بلغتها الخاصة، قائلة: إن هذه هي البرك التي تكلمن عنها من قبل، وهنا ستعيش الطيور في طمأنينة وأمان.

وبينما الطيور مشغولة جدا، يزحف رجال الشرك، أسياد بط الشرك، إلى مكامن، أو مخابئ سريّة بنوها من القصب في المستنقعات، ومن مكامنهم غير المرئية، يرمون حفنات من الذرة في الماء، تتبعها بطّات الشرك، أو المشرّكات، ساحبة ضيوفها الأجانب خلفها. وهكذا، على مدار يومين أو ثلاثة أيام، تقود ضيوفها في قنوات مائية تضيق أكثر فأكثر، داعية الضيوف طوال الوقت ليروا رفاهية عيشها في إنكلترا، حتى تصل إلى مكان نصبت فوقه الشباك.

عندئذ، يرسل رجال الشرك، كلبهم، كلب الشرك، الذي تلقى تدريبا جيدا في كيفية السباحة خلف الطيور، والنباح أثناء السباحة. تحاول البطات التي أزعجها هذا المخلوق المرعب إلى أقصى حد، التحليق في الفضاء، لكنها تعود إلى القناة مرغمة بفضل الشباك المقوّسة المنصوبة فوقها، لذا عليها الاستمرار في السباحة، أو الموت تحت الشبكة. لكن الشبكة تضيق أكثر فأكثر، مثل كيس الدراهم، وفي نهاية القناة يقف رجال الشرك، يلتقطون أسيراتهم الواحدة تلو الأخرى. بطّات الشرك تنال الثناء والتدليل، أما ضيوفها فيقتلن فورا بالهراوة، يُنتف ريشهن، ويبعن بالمئات، والآلاف.

يكتب خادمه أخبار لنكولنشاير هذه بخط أنيق سريع، مستخدما أقلاما من ريش الطيور، يبريها بمطواة الجيب الصغيرة يوميا، قبل بدء جولة جديدة مع الصفحة.

في هاليفاكس، يكتب خادمه، كانت تنتصب، حتى إزاحتها في عهد الملك جيمس الأوّل، آلة للإعدام، تعمل على النحو التالي: يرقدون المحكوم عليه بالإعدام على بطنه، ورأسه فوق فجوة على هيئة كأس في المنصة، ثم يضرب الجلاّد مسمارا يثبّت الشفرة الثقيلة، لتهبط في قالب يماثل باب الكنيسة في ارتفاعه، فاصلة رأس الرجل عن جسده ببراعة كأنها سكين القصّاب.

ومع ذلك، قضى العرف في هاليفاكس بإطلاق سراح المحكوم بالإعدام، إذا تمكن ما بين نزع المسمار ونزول الشفرة، من القفز على قدميه، والهبوط إلى الوادي، والسباحة في النهر، والإفلات من الجلاّدين. ولم يحدث ذلك، أبدا، على مدار سنوات وجود الآلة في هاليفاكس.

يجلس في حجرته (هو الآن وليس خادمه) قرب الماء في بريستول، ويقرأ هذا [النص] تقدّم به العمر، بل يمكن القول إنه أصبح عجوزا في الوقت الحاضر. لقد أصبح جلد وجهه ـ الذي اسودّ تقريبا من حرارة الشمس الاستوائية، قبل أن يصنع لنفسه مظلة رقيقة من سعف النخيل ـ أكثر شحوبا في الوقت الحاضر، ومع ذلك ما زال متينا كجلد الرق، وعلى أنفه تقرّح لا يشفى من حرارة

الشمس.

ما زال محتفظا بالمظلة الخفيفة في حجرته، تنتصب في الزاوية، لكن الببغاء الذي عاد معه فارق الحياة. كان روبن المسكين يطلق صيحات الشكوى فوق كتفه، مسكين روبن كروزو! من سينقذ روبن المسكين؟ لم تتحمل زوجته شكوى الببغاء. مسكين روبن، مرّة في حالة جيدة، ومرّة في حالة سيئة. تقول: سألوي عنقه، لكنها لم تملك الشجاعة الكافية للقيام بهذا العمل.

بعد عودته من جزيرته، مع ببغائه، ومظلته الخفيفة المصنوعة من سعف النخيل، وصندوقه العامر بالنفائس، إلى إنكلترا، عاش لفترة من الوقت بقدر كاف من الهدوء مع زوجته العجوز، في ضيعة اشتراها في هنتنغدون، ففي ذلك الوقت كان رجلا غنيا، وازداد غناه بعد طباعة كتاب مغامراته. لكن سنواته في الجزيرة، وسنوات ترحاله مع خادمه فرايداي (فرايداي المسكين، يزعق مطلقا صوتا عاليا وحادا [مقلّدا طريقة الببغاء في مناداة فرايداي]، فالببغاء لم ينطق اسم فرايداي أبدا، بل اسمه هو) جعلت من حياة صاحب الأملاك كئيبة في نظره. وإذا توخينا الحقيقة، فإن الحياة الزوجية كانت مصدر ألم وإزعاج، أيضا. لذا وجد ميلا تدريجيا في نفسه إلى الاصطبلات، وإلى جياده، التي لم تكن، لحسن الحظ، تثرثر، بل تصدر أنينا خفيفا عند حضوره، للتدليل على معرفتها له، ثم تخلد إلى الصمت.

شعر، بعد العودة من جزيرته، حيث عاش حتى قدوم فرايداي حياة صامتة، أن هناك الكثير من الكلام في العالم. وفي السرير، إلى جانب زوجته، شعر كأن وابلا من الحصى ينهمر على رأسه، في مزيج من الصرير والثرثرة اللانهائية، وكان النوم كل ما يصبو إليه.

لذا، لبس ثوب الحداد، عندما فارقت زوجته الحياة، لكنه لم يشعر بالحزن. دفنها، وبعد فترة لائقة استأجر هذه الحجرة في جولي بار على ساحل بريستول، ترك الضيعة في هنتنغدون لابنه، وكان كل ما حمله معه، مظلة أحضرها من جزيرة ذاع اسمه بفضلها، والببغاء الميت، المثبت في مكان وقوفه، والقليل من الضروريات، وعاش وحيدا منذ ذلك الوقت. يتمشى في أرصفة الميناء، ينظر عبر البحر إلى الغرب، ما زال حاد البصر، وما زال يدخن غليونه. وبالنسبة للأكل، كان يطلب إحضار الوجبات إلى حجرته، لأنه لا يجد متعة في الاختلاط بالناس، بعدما تعوّد على العزلة في الجزيرة.

هو لا يقرأ، فقد الرغبة في القراءة، لكن كتابة المغامرات عوّدته على عادة الكتابة، وهي وسيلة جيدة للاستجمام. في المساء، على ضوء الشموع، يخرج أوراقه، يبري ريشته، ويكتب صفحة أو اثنتين عن خادمه، الرجل الذي يرسل تقارير عن بط الطعم في لنكولنشاير، وعن آلة الموت الضخمة في هاليفاكس، التي يستطيع الإنسان النجاة منها إذا تمكّن من الوقوف على قدميه، وهبوط التل، قبل هبوط الشفرة المرعبة، وعن أشياء أخرى. يرسل تقريرا عن كل مكان يذهب إليه، هذه هي مهنته الأولى، خادمه المشغول هذا.

عندما يتمشى على طول جدار الميناء، يفكر في آلة هاليفاكس، يرمي روبن، الذي اعتاد الببغاء مناداته بروبن المسكين، حصاة ويستمع إلى صوتها، ثانية، أقل من ثانية، قبل اصطدامها بالماء، رحمة الله سريعة، ولكن ألا يمكن أن تكون الشفرة المصنوعة من حديد معالج، الأثقل من

حصاة، والمشحمة بالشحم الحيواني، أسرع؟ كيف نستطيع النجاة منها؟ وأي نوع من الرجال هذا الذي ينتقل من مكان إلى آخر عبر المملكة، ومن مشهد للموت إلى مشهد آخر (بقطع الرأس، أو بالهراوات) يرسل التقرير تلو الآخر؟

صاحب مهنة، يقول لنفسه. فليكن صاحب مهنة، تاجر حبوب، أو تاجر جلود، صاحب معمل، أو متعهدا لتوريد قرميد السقوف في مكان ما، في مكان يكثر فيه الطين. فلنقل إنه مضطر للسفر بفضل مهنته، ولنجعله صاحب تجارة مزدهرة، نعطيه زوجة تحبه، لا تطيل الثرثرة، تنجب أولاده، البنات في المقام الأوّل. تمنحه قدرا معقولا من السعادة، ثم نقضي على سعادته بضربة واحدة. يفيض نهر التايمز ذات شتاء، يجرف الأفران التي يشوى فيها القرميد، أو يجرف مخازن الحبوب، أو معامل الجلود. يتحطم، خادمه هذا. ينهال عليه الدائنون كالذباب، أو الغربان، يضطر للهرب من بيته، يترك زوجته وأولاده، ويختبئ في أكثر الأحياء بؤساً في بيغرز لين [حارة الشحاذين] باسم وهيئة مستعارين. وكل هذا ـ موجة الماء، الحطام، الهرب، الإفلاس، الأسمال، والعزلة ـ فليكن هذا كله كناية عن غرق السفينة وعن الجزيرة، هناك حيث عاش هو، روبن المسكين، معزولا عن العالم لمدة ستة وعشرين عاما، حتى جنّ تقريبا (ومن يستطيع القول خلاف ذلك، بمعنى من المعاني؟).

أو فليكن صانع سروج، صاحب بيت ودكّان ومخزن في وايت شابل. ولتكن له شامة على ذقنه، وزوجة تحبه، لا تثرثر، تنجب الأطفال، البنات في المقام الأوّل، وتمنحه الكثير من السعادة، حتى انتشار الطاعون في المدينة. نحن في العام ١٦٦٥، لم يحدث حريق لندن الكبير بعد، يهبط الطاعون على لندن: يوميا، من دائرة إلى أخرى، يزداد عدد الموتى، فقراء وأغنياء. الطاعون لا يميز بين البشر. كل ثروة صانع السروج، هذا، الدنيوية لن تسعفه، يرسل زوجته وبناته إلى الريف، ويخطط للهرب، لكنه لا يفعل. يجب ألاّ تخشى من الرعب في الليل ـ يقرأ بعدما فتح الكتاب المقدس بطريقة عشوائية ـ ولا من السهم السابح في النهار، لا من الوباء الساري في الظلام، ولا من الخراب الواقع في عز الظهيرة. سيسقط مائة على [شمالك]، وعشرة آلاف على يمينك، لكنه لن يقترب منك.

جلبت هذه العلامة الطمأنينة إلى قلبه، علامة الطريق الآمن، لذلك يقرر البقاء في لندن الموجوعة، ويشرع في كتابة التقارير. صادفت حشدا من الناس في الشارع، يكتب، امرأة وسط الحشد تشير إلى السماء، أنظروا، تصرخ، ملاك في السماء يلوّح بسيف برّاق، يومئ الناس برؤوسهم. هذا صحيح، فعلا، يقول الناس: ملاك يحمل سيفا، لكن صانع السروج لا يرى ملاكا، ولا يرى سيفا، كل ما يراه سحابة غريبة الشكل، ساطعة في طرف أكثر من طرف آخر، بفضل شعاع الشمس.

قصة مجازية! تهتف المرأة في الشارع، لكنه لا يرى المجاز.

في يوم آخر، يمشي على ضفة النهر في وابنغ، خادمه الذي كان صانع سروج، وبلا عمل في الوقت الحاضر، يلاحظ كيف تنادي امرأة على عتبة بيتها رجلا يجدّف في ضوري [قارب صغير مسطح وضيق القاع] روبرت، روبرت، تنادي، ويلاحظ كيف يجدّف الرجل نحو الشاطئ، ويتناول

من القارب كيسا يضعه فوق حجر على حافة النهر، ثم يجدّف مبتعدا، ويلاحظ كيف تأتي المرأة إلى حافة النهر، وتحمل الكيس إلى البيت، حزينة الوجه إلى حد بعيد.

يبادر الرجل روبرت بالكلام ويسأله. يقول روبرت إن المرأة زوجته، والكيس يحوي طعام أسبوع لها وللأولاد، اللحم ودقيق الذرة والزبدة، بيد أنه لا يستطيع الاقتراب أكثر، فقد أصيبوا جميعهم، زوجته وأولاده، بالطاعون، وهذا ما يُدمي قلبه. وهذا كله ـ استمرار الاتصال بين الرجل روبرت وزوجته عبر الماء، والكيس المتروك على الشاطئ ـ يدل على الحادثة نفسها، لكنه إضافة إلى ذلك، قصة مجازية تخص عزلته هو، روبنسون، في الجزيرة، حيث صرخ مناديا، عبر الأمواج، في أسوأ لحظات يأسه، أحبابه في إنكلترا لإنقاذه، وفي مرّات أخرى سبح إلى حطام السفينة بحثا عن مؤن.

تقرير آخر من زمن البلاء. بعدما يفشل رجل في تحمل المزيد من ورم الإبطين، ومنطقة التقاء الفخذين بالحوض ـ وهي علامات الطاعون ـ يخرج عاريا يولول في الشارع حتى يصل زقاق هارو في وايت شابل، هناك يشهد خادمه الحادثة، يرى الرجل قافزا في الهواء، أو ماشيا كأنه يرقص، يصنع ألف حركة غريبة، يركض خلف الرجل زوجته وأولاده مطالبين بعودته. يرمز هذا القفز والرقص إلى قفزه ورقصه بعد كارثة غرق السفينة، وبعدما جاب الشاطئ بحثا عن أثر لرفاقه في السفينة، فلم يجد أحدا منهم، بل وجد فردتي حذاء تختلف إحداهما عن الأخرى، فأدرك أنه وحيد في جزيرة متوّحشة، هالك على الأرجح، بلا أمل في الخلاص.

(ولكن ما عساه يسرد في الخفاء، يقول لنفسه: هذا المسكين المنكوب، الذي يقرأ عنه، إلى جانب دماره الذاتي؟ ما الذي ينادي عليه، عبر البحر، وعلى مدار السنين، بفضل خياله المتوّقد؟)

لقد دفع هو، روبنسون، قبل عام جنيهين لبحار ثمنا لببغاء قال إنه أحضره من البرازيل ـ طائر ممتاز، لكنه أقل روعة من ببغائه المحبوب، يمتاز بريش أخضر، وعرف قرمزي اللون، والثرثرة، إذا صدّقنا كلام البحار. وكان الطائر، في الواقع، يجلس في المكان المخصص له في حجرته في الفندق، مربوطا بحلقة صغيرة في رجله في حال حاول التحليق بعيدا، وكان يردد: ببغاء مسكين، ببغاء مسكين، المرّة تلو الأخرى، حتى يضطر هو لتكميمه، لكنه لم ينجح في تعلّم كلمات أخرى، روبن المسكين، مثلا، ربما أصبح كبيرا على أشياء كهذه.

الببغاء المسكين، يسرح بنظره عبر النافذة الضيقة فوق رؤوس الصواري، ووراء رؤوس الصواري، فوق أمواج الأطلنطي الرمادية الكبيرة: أي جزيرة هذه، التي أجد نفسي مرميا فيها، وعلى قدر كبير من الوحشة؟ يسأل الببغاء المسكين. أين كنت يا مخلّصي في ساعة محنتي الكبرى؟

ينام رجل تملكه السكر، وتأخر كثيرا في الليل (تقرير آخر من تقارير خادمه) على باب كريبلغيت [بوابة الكسيح] تأتي عربة نقل الموتى، (ما زلنا في سنة الطاعون)، يفكر الجيران أن الرجل ميت، يضعونه في عربة نقل الموتى بين الجثث. على العموم، تصل العربة إلى حفرة دفن الموتى في ماونتنمل [مطحنة الجبل] يحمله الحانوتي ـ الذي غطى وجهه بقناع يحميه من الرائحة المنبعثة من الجثث ـ ليرميه في الحفرة، فيستيقظ الرجل مدافعا عن نفسه وقد تملكه الارتباك. أين

أنا؟ يقول. على وشك أن تدفن بين الموتى، يقول الحانوتي. ولكن أميتٌ أنا؟ يقول الرجل. وهذه القصة، أيضا، كناية عنه، هو، في جزيرته.

يواصل بعض الناس في لندن حياتهم، معتقدين أن صحتهم جيّدة، وأن الأزمة ستمر، ولكن في الخفاء، الطاعون يجري في دمائهم، أيضا، وعندما يصل الالتهاب إلى قلوبهم يسقطون موتى في الحال، هذا ما يقوله خادمه في تقريره، كأن صاعقة أصابتهم. وهذه كناية عن الحياة نفسها، الحياة كلها. إعداد مناسب. يجب أن نعد بشكل مناسب للموت، وإلا ستأتي الصاعقة إلينا، بالطريقة نفسها التي شعر بها هو، روبنسون، عندما عثر ذات يوم، بلا مقدمات، على خطوات لرجل على الرمل، في جزيرته. آثار أقدام، وبالتالي علامة: علامة قدم آدمية، علامة إنسان، لكنها علامة على أشياء كثيرة، أيضا. لست وحيدا، تقول العلامة، وكذلك، مهما ابتعدت، وأينما اختبأت سيجري البحث عنك.

في سنة الطاعون، يكتب خادمه، تخلى آخرون، بدافع الخوف، عن كل شيء، عن بيوتهم، زوجاتهم، وأولادهم، وهربوا إلى أبعد مكان تمكنوا من وصوله خارج لندن، وعندما انتهى الطاعون، حُوكم هربهم باعتباره جبنا من جميع الجهات. ولكن، يكتب خادمه، نحن ننسى نوع الشجاعة التي تحلينا بها لمجابهة الطاعون. لم تكن شجاعة الجندي إذ يقبض على سلاحه، ويهجم على العدو، بل كانت شجاعة الهجوم على الموت نفسه على صهوة جواده الشاحب.

وحتى في أفضل حالاته، لم يتكّلم ببغاء الجزيرة، الأحب إلى قلبه بين الاثنين، كلمة لم يتعلّم نطقها على يد سيده. فكيف، إذاً، يكتب خادمه هذا، وهو ببغاء من نوع ما، ولا يحظى بكثير من الحب، كما يكتب، أو يكتب أفضل من سيده؟ يستخدم القلم ببراعة، خادمه هذا، لا شك في ذلك. كالهجوم على الموت نفسه على صهوة جواده الشاحب. كانت مهارته الخاصة، التي تعلمها في بيت الحسابات، تقييد الحسابات والسجلات، وليس تحوير العبارات. الموت نفسه على صهوة جواده الشاحب: هذه كلمات لا يمكن أن يفكر بها. فقط، عندما يستسلم لخادمه هذا، يمكن لكلمات كهذه أن تأتيه.

ثم الطُعم، البط، بط الشرك. ماذا عرف هو، روبنسون، عن بط الشرك؟ لا شئ على الإطلاق، حتى جاء خادمه هذا وشرع في إرسال التقارير.

بطّات الشرك في مستنقعات لنكولنشاير، آلة الإعدام المشهورة في هاليفاكس: تقارير عن رحلة طويلة يبدو أن خادمه هذا يقوم بها في جزيرة بريطانيا، وهي كناية عن رحلة قام بها، هو، في جزيرته في المركب الشراعي الصغير الذي بناه لنفسه. الرحلة التي اكتشف خلالها وجود جهة بعيدة في الجزيرة، صخرية شديدة الانحدار، قاتمة، ويصعب العيش فيها. الجهة التي تجنبها في ما بعد، ومع ذلك، ربما إذا هبط مستعمرون في المستقبل على الجزيرة، سيستكشفون تلك الجهة، ويقيمون فيها. وهذه، أيضا، كناية عن الجانب المظلم في الروح، وعن الضوء.

عندما انقضت عصابات المنتحلين والمقلّدين على تاريخ جزيرته، وفرضت على الجمهور قصصها الملفقة عن حياة المنبوذ، لم ير فيهم أكثر من قطيع من أكلة لحوم البشر يلتهمون لحمه، أي حياته، ولم يتردد في قول ذلك.

عندما دافعت عن نفسي ضد أكلة لحوم البشر، الذين أرادوا طرحي أرضا، تحميصي، والتهامي، كتب، فكّرت أنني أدافع عن نفسي ضد الشيء نفسه. ولم أفكر أن أكلة لحوم البشر ليسوا أكثر من كنايات عن نهم شيطاني الطابع، سينهش جوهر الحقيقة نفسها.

والآن، عندما يتأمل أكثر، يتسلل إلى قلبه إحساس بالزمالة تجاه المقلّدين. إذ يبدو لديه أن ثمة القليل من القصص في العالم، وإذا حرم الصغار من افتراس قصص الكبار، سيكتب عليهم الصمت إلى الأبد.

وهكذا، في سرده لمغامراته في الجزيرة، يروي كيف استيقظ مذعورا ذات ليلة، بعد ما شعر أن الشيطان نفسه، يرقد فوقه في سريره، في هيئة كلب ضخم الجثة. لذلك، قفز واقفا، والتقط سيفه القصير، ضاربا ذات اليمين، وذات الشمال، للدفاع عن نفسه، بينما الببغاء المسكين، النائم قرب السرير، يصرخ مذعورا. ولم يفهم إلا بعد عدة أيام أن لا الكلب أو الشيطان رقدا فوقه، بل إنه أصيب بشلل مؤقت، وعجز عن تحريك رجله، فاستنتج أن مخلوقا من نوع ما يرقد فوقها.

في أي من الأحداث نستخلص عبرة مفادها أن مختلف أنواع البلاء، بما فيها الشلل، تأتي من الشيطان، وأنها الشيطان نفسه، أي أن البلاء يمكن أن يكون كناية عن الشيطان، أو عن كلب يقوم مقامه، والعكس صحيح. نستخلص العبرة في حادثة ترمز إلى المرض كما في قصة صانع السروج عن الطاعون. بناء عليه، يجب عدم رفض أحد يكتب قصصا عن الشيطان، أو الطاعون، على الفور، باعتباره لصا أو مزيفا.

عندما قرر قبل سنوات الشروع في كتابة قصة جزيرته، اكتشف أن الكلمات لا تحضر، والقلم لا يسيل، وأن أصابعه مترددة ومتيبسة. ولكن يوما بعد يوم، وخطوة بعد أخرى، امتلك ناصية الكتابة، وعندما وصل إلى فترة مغامراته مع فرايداي في الشمال المتجمد، كانت الصفحات تنزلق بسهولة، وحتى بلا تفكير.

ولكن، واحسرتاه، سهولة التأليف السابقة قد هجرته. عندما يجلس للكتابة على الطاولة أمام النافذة المطلة على ميناء بريستول، تعوزه البراعة، ويشعر أن القلم أداة غريبة لم يعرفها من قبل.

هل يجد الآخر، ذلك الخادم الذي يخصه، مهنة الكتابة أيسر؟ تنساب القصص التي يكتبها عن البط، وآلات الموت، ولندن في زمن الطاعون، بقدر كاف من الرشاقة. ولكن هكذا كانت قصصه ذات يوم. ربما أخطأ الحكم عليه، ذلك الرجل الصغير الأنيق، الذي يمتاز بخطورة سريعة، وشامة على ذقنه. ربما يجلس وحيدا في هذه اللحظة بالذات في حجرة مستأجرة في مكان ما في هذه المملكة المترامية الأرجاء، يغمس ريشته في الحبر، ويعيد الكرّة، مليئا بالتردد والشكوك.

كناية عن ماذا، هذا الرجل، وهو؟ عن سيّد وعبد؟ عن أخوين، شقيقين توأمين؟ عن رفاق في السلاح، أو عن عدوين، خصمين؟ ماذا يسمي هذا الصاحب الذي بلا اسم، الذي يقتسم معه أمسياته، وأحيانا لياليه، ويغيب خلال النهار، فقط، عندما يتسكع هو، روبن، على الأرصفة متفحصا القادمين الجدد، بينما خادمه يجوب المملكة، ويقوم بالتفتيش؟

هل سيأتي هذا الرجل في سياق تجواله ذات يوم إلى بريستول؟ يتوق لملاقاة الرجل وجها لوجه، لمصافحته، والتنزه معه في المنطقة المحاذية لرصيف الميناء، وسماعه يقص أخبار زيارته

للجهة الشمالية المعتمة في الجزيرة، أو يتكلّم عن مغامراته في مهنة الكتابة. ومع ذلك، يخشى ألا يحدث لقاء كهذا طالما ظل على قيد الحياة. وإذا أراد الكلام عن شبيه لهما، سيكتب أنهما مثل سفينتين تبحران في اتجاهين مختلفين، إلى الغرب، والشرق. وربما على نحو أفضل، يمكنه القول: إنه وصاحبه مثل نوتيين يكدحان في جر حبال الأشرعة والصواري، أحدهما في سفينة تبحر غربا، والثاني في سفينة تبحر جهة الشرق. يتقاطع طريق السفينتين، تقتربان من بعضهما إلى حد يمكّن الرجلين من تبادل التحية. لكن البحار عاتية، والطقس عاصف، يندفع الرذاذ إلى عيونهما، وتلتهب أيديهما من جر الحبال، لذا يعبران بعضهما البعض، ولا يملكان ما يكفي من الوقت، حتى لتبادل التحية.

٢٠٠٣/١٢/٧

ترجمة: ح.خ



نوبل ٢٠٠٣

في انتظار البرابرة

ج. م. كويتزي

يأتي البرابرة في الليل. يجب، قبل حلول الظلام، جلب آخر ماعز، وإغلاق البوابات الخارجية بالمزاليج، ووضع حراسة في كل نقطة للمراقبة حتى الصباح. يقال إن البرابرة يطوفون خلسة في الليل، وقد صمموا على القتل والسلب. يرى الأطفال في أحلامهم مصاريع النوافذ تنفرج لترمقهم منها بنظرات خبيثة وجوه برابرة قساة. «البرابرة هنا» يصرخ الأطفال ويصعب جلب الراحة إلى نفوسهم. الملابس تختفي عن حبال الغسيل والطعام من أماكن حفظه، مهما أغلقت بعناية.

حفر البرابرة نفقا تحت الجدران، يقول الناس، يأتون ويذهبون كلما أرادوا، يأخذون ما يعجبهم، ولم يعد أحد في مأمن. ما زال الفلاحون يفلحون الحقول، لكنهم يذهبون جماعات، لا فرادى. يعملون بلا حماسة: كل ما ينتظره البرابرة نضج المحصول، يقول الناس، قبل أن يغمروا الحقول كالفيضان.

لماذا لا يوقف الجيش البرابرة؟

يتذمّر الناس. أصبحت الحياة على الحدود بالغة الصعوبة. يتبادلون الحديث عن العودة إلى البلد الأصلي، ثم يتذكرون أن الطرق لم تعد آمنة بسبب البرابرة. لم يعد من الممكن وضع الشاي والسكر على أرفف الدكاكين، في حين يعمل أصحابها على ادخار ما تبقى لديهم من مخزون. ومن يحبّون الطعام الجيد يأكلونه خلف أبواب مغلقة خوفا من حسد جيرانهم.

اغتصبت قبل ثلاثة أسابيع بنت صغيرة. لم يلحظ أصدقاؤها أثناء لعبهم في قنوات المياه غيابها حتى عادت إليهم نازفة وعاجزة عن الكلام. رقدت أياما في منزل أبويها محدقة في السقف. لم يقنعها شئ برواية ما حدث لها. وعندما يطفئون القنديل [في الليل] تأخذ في الأنين. يزعم أصدقاؤها أن أحد البرابرة اغتصبها. شاهدوه يجري مبتعدا نحو الأدغال. وأدركوا أنه بربري

بسبب قبحه. وفي الوقت الحاضر يحظر على جميع الأطفال اللعب خارج الأبواب، ويحمل الفلاحون رماحا وهراوات عند ذهابهم إلى الحقول.

وبقدر ما تتصاعد المشاعر ضد البرابرة، ازداد انكماشا في ركني راجيا ألا يذكرني أحد. مضى زمن طويل منذ خرجت الحملة الثانية في مظهر أنيق بأعلامها وأبواقها ودروعها اللامعة وجيادها المتوثبة لكنس البرابرة من الوادي وتلقينهم درسا لن ينسوه هم وأولادهم وأحفادهم إلى أبد الدهر. لم تصدر منذ ذلك الوقت تقارير عسكرية ولا بلاغات. وتبددت منذ وقت بعيد بهجة تلك الأزمنة التي شهدت استعراضات عسكرية يومية في الميدان، وعروضا للفروسية ومهارات استخدام الأسلحة الفردية.

في المقابل، الجو مشحون بالشائعات. يقول البعض إن خط الحدود البالغ ألف ميل تحوّل إلى ساحة حرب، وإن برابرة الشمال اتحدوا مع برابرة الغرب، وجيش الإمبراطورية منتشر على مسافات متباعدة جدا، مما سيضطره ذات يوم للتخلي عن حماية المراكز الأمامية مثل مركزنا هذا وحشد طاقاته لحماية المناطق الأهم في البلد.

ويقول البعض الآخر إننا لم نعد نتلقى أخبارا عن الحرب لأن جنودنا توغلوا عميقا في ارض العدو، ويشغلهم تسديد ضربات موجعة للعدو عن كتابة التقارير العسكرية. وفي القريب العاجل، في وقت لا نتوقعهم فيه سيعود جنودنا، رغم تعبهم، منتصرين، ونحقق السلام في زمننا.

بين رجال الحامية الصغيرة التي بقيت في المؤخرة تزداد حالات السكر بطريقة لم أر مثيلا لها من قبل، والمزيد من الرعونة تجاه أهل البلدة. وقعت حوادث ذهب خلالها جنود إلى دكاكين وأخذوا ما يريدونه وغادروا دون دفع الثمن. وما فائدة شكوى أصحاب الدكاكين إذا كان المجرمون هم أنفسهم أفراد الحرس المدني.

يشكو أصحاب الدكاكين إلى ماندل المسؤول، حسب قانون الطوارئ، في حال غياب جول مع الجيش. يقطع ماندل الوعود لكنه لا يتحرك. لماذا يتحرّك؟ كل ما يعنيه الحفاظ على شعبيته لدى رجاله. وإذا استثنينا استعراض اليقظة خلف المتاريس، والدورية الأسبوعية على ضفة البحيرة (بحثا عن المتربصين من البرابرة، رغم عدم القبض على أحد منهم في ذلك المكان من قبل) لم يكن الانضباط صارما.

في هذه الأثناء، لم أعد أنا، المهرج العجوز، الذي فقد أدنى ذرة من السلطة، منذ اليوم الذي قضاه متدليا من شجرة في الثياب الداخلية لامرأة، صارخا في طلب النجدة، الكائن القذر، الذي لعق طعامه عن حجر كالكلب لمدة أسبوع لأنه عجز عن استخدام يديه، لم أعد سجينا. أنام في زاوية فناء الثكنة، أزحف هنا وهناك في سمق (ثوب خارجي فضفاض يرتدى لوقاية الملابس من الاتساخ) قذر، وعندما يلوّح أحد بقبضته في وجهي ارتعد مذعورا.

أعيش كحيوان يتضوّر جوعا على الباب الخلفي لأحد المنازل، وربما أبقوه على قيد الحياة كشاهد فقط على الحيوان المتواري في داخل كل محب للبرابرة. أعرف أنني لست في مأمن. أشعر

أحيانا بثقل النظرة المتعضة المصوبة في اتجاهي، لا أرفع رأسي، وأعرف أن رغبة قوية ربما تساور البعض لتنظيف الفناء بوضع رصاصة في جمجمتي من نافذة في الطوابق العلوية.

تدفق على البلدة سيل من اللاجئين، جاء صيّادون من المستوطنات الصغيرة المنتشرة على طول النهر والضفة الشمالية للبحيرة، يتكلمون لغة لا يفهمها احد، يحملون أغراضهم المنزلية على ظهورهم، خلفهم كلابهم الهزيلة، وأطفالهم الواهنون يجرجرون أرجلهم.

تجمّع الناس حولهم عند مجيئهم في بداية الأمر «هل البرابرة هم الذين طردوكم؟» سألوهم، وقد سددوا ضربات متخيّلة، ورسموا وجوها قاسية، ولم يسأل أحد عن جند الإمبراطورية، وعن النيران التي يشعلونها في الأدغال.

تعاطف الناس مع أولئك البدائيين في البداية، جلبوا لهم الطعام والملابس القديمة، إلى أن شرعوا في بناء أكواخهم المسقوفة بالقش إلى جانب الجدار المطل على الميدان قرب شجر الجوز، وامتلك أطفالهم ما يكفي من الشجاعة للتسلل إلى المطابخ والسرقة، وذات ليلة اقتحم كلبان من كلابهم زريبة الأغنام ومزقا أعناق دستة من النعاج، عندئذ انقلب الناس عليهم.

تحرّك الجنود، أطلقوا النار على كلابهم بمجرد وقوع أبصارهم عليها، وذات صباح، بينما كان الرجال عند البحيرة، هدموا أكواخهم. اختبأ الصيّادون أياما في الأدغال، ثم عادت أكواخهم شيئا فشيئا إلى الظهور، خارج البلدة هذه المرّة، تحت الحائط الشمالي. سمحوا للأكواخ بالبقاء، لكن حرّاس البوابة تلقوا أوامر بمنعهم من الدخول، وفي الوقت الحاضر لم تعد تلك الأوامر صارمة، ويمكن مشاهدتهم في الصباح ينتقلون من بيت إلى بيت لبيع أسماك يشكونها في أسلاك معدنية أو خيط.

لا خبرة بالمال لديهم، يمكن خداعهم بشكل فاضح، يرضيهم ما يكفي للحصول على قدر صغير جدا من شراب الرم. نحيلون، صدورهم مقوّسة، تبدو نساؤهم حوامل طول الوقت، أطفالهم جسورون، تبدو على قلة قليلة من الشابات ملامح جمال سريع العطب، وما عدا ذلك لا أرى سوى الجهل، والمكر، والقذارة.

ومع ذلك، ما الذي يرونه فيّ، إذا ما تمكنوا من رؤيتي فعلا؟

حيوان يحملق من خلف بوابة، الجانب المظلم القذر لهذه الواحة الجميلة التي وجدوا فيها ملاذا غير مؤكد.

ذات يوم، يسقط فوقي طيف بينما أغفو في الفناء، وقدم تركلني، أنظر إلى أعلى، يقع نظري على عيني ماندل الزرقاوين.

«هل نطعمك بشكل جيد؟» يسأل، «وهل تزداد سمنة مرّة أخرى؟»

أومئ برأسي جالسا تحت قدميه

«لا نستطيع الاستمرار في إطعامك إلى الأبد؟»

لحظة صمت طويلة، بينما يتفحّص أحدنا الآخر.

«متى ستعمل مقابل ما نصرفه عليك؟»

«أنا سجين في انتظار المحاكمة، لا يطلب من السجناء في انتظار المحاكمة العمل مقابل ما ينفق عليهم، هذا هو القانون، يتم تدبّر أحوالهم من الخزينة العامة؟»

«لست سجينا، تملك حرية الذهاب إلى حيث تشاء؟» ينتظر حتى التقط الطُعم المضجر. لا أقول شيئا. يواصل الكلام: «كيف تكون سجينا ونحن لا نملك سجلا عنك؟ أتعتقد أننا لا نحتفظ بالسجلاّت؟ لا توجد سجلاّت تخصك لدينا، لذا أنت بالضرورة رجل حر».

أقف وأتبعه عبر الفناء إلى البوابة، يناوله الحارس المفتاح، يفتح الباب «رأيت؟ البوابة مفتوحة؟». أتردد قبل عبور البوابة، ثمة ما أريد معرفته، أنظر إلى وجه ماندل، إلى عينيه الصافيتين، نوافذ روحه، إلى الفم حيث روحه تعبّر عن نفسها.

«ألديك لحظة فراغ واحدة؟»

نقف في طريق البوابة، الحارس يتظاهر بعدم سماعنا. أقول: «لم أعد شابا، ومهما كان من مستقبل ينتظرني في هذا المكان، سيكون حطاما».

أومئ نحو الغبار المتطاير أمام ريح أواخر الصيف الحارّة، جالبة الآفات والطواعين. «كذلك، متُ مرّة، على تلك الشجرة، وأنت فقط قررت إنقاذي، لذا ثمة ما أريد معرفته قبل ذهابي، إن لم يكن قد السبق السيف العذل، بالنسبة للبرابرة على البوابة».

أشعر بأصغر ابتسامات السخرية تمس شفتيّ، لا أتمكن من إخفائها، القي نظرة على السماء الفارغة. «اعذرني إذا بدا السؤال وقحا بيد أنني أريد معرفة:

كيف تتمكن من تناول الطعام بعدها، بعد أن.. تعمل مع أناس؟ طالما سألت نفسي هذا السؤال عن الجلاّدين وعن آخرين من هذا النوع. انتظر! اسمعني برهة أطول، أنا صادق، كلفني هذا الكلام الكثير، بما أنني مرعوب منك، لا يجب أن أخبرك بذلك، رغم يقيني من إدراكك له. هل يسهل عليك تناول الطعام بعد؟ تخيّلت أن الإنسان ربما يرغب في غسل يديه، لكن الغسل بالطرق الطبيعية لا يكفي، يحتاج الإنسان إلى تدخل الكهنوت، إلى احتفال للطهارة، ألا تعتقد ذلك؟ يحتاج إلى تنظيف الروح أيضا. بهذه الطريقة تخيلت الأمر، إذ كيف يستطيع الإنسان العودة إلى الحياة اليومية، الجلوس على الطاولة، واقتسام الخبز مع أفراد العائلة، مثلا، أو الأصحاب؟».

يستدير بعيدا عني، ولكن بيد بطيئة كالمخلب أتمكن من الإمساك بذراعه «لا، اسمع» أقول، «لا تسئ فهمي، لا ألومك ولا اتهمك، تجاوزت ذلك كله، تذكّر، أنا أيضا كرّست حياتي للقانون، أعرف الإجراءات القانونية، وأعرف أن دواليب العدالة مبهمة في الغالب، أحاول فقط أن أفهم. أن أفهم في أي المناطق تعيش. أحاول أن أتخيّل كيف تتنفس وتأكل وتعيش من يوم إلى يوم. ولكنني لا أستطيع! هذا ما يزعجني! لو، كان هو، أقول لنفسي، ستشعر يداي بقدر من القذارة يثنيني عن القيام بذلك».

يتملّص مني ويلطمني بقوّة شديدة على صدري، ألهث وأتراجع متعثرا إلى الخلف. «وغد» يصرخ. «أيها العجوز المجنون المأفون! أخرج، أخرج ومت في مكان ما!».

«متى ستحاكمني؟» أهتف تجاه ظهره المبتعد، لا يبالي.

وما من مكان يصلح للاختباء. ثم لماذا أختبئ؟ يراني الناس من الصباح إلى الغسق في الميدان، طائفا بالأكشاك، أو جالسا في الظل تحت الشجر. بالتدريج سرت أنباء أن القاضي العجوز تلقى ضربة قاصمة ونجا منها، وكف الناس عن الصمت، أو إدارة ظهورهم عند اقترابي منهم. اكتشفت أنني لا أشكو ندرة الأصدقاء، خاصة بين النساء، بالكاد يخفين لهفتهن لسماع القصة من وجهة نظري. أمر عند طوافي في الشوارع بزوجة مسؤول التموين السمينة تنشر الغسيل، نتبادل التحية «وكيف أنت، يا سيدي؟» تقول. «سمعنا أنك مررت بفترة عصيبة» تلمع عيناها، شرهة لكنها حذرة.

«ألا تأتي لزيارتنا وتناول الشاي؟»

وهكذا نجلس معا على طاولة المطبخ، ترسل الأولاد ليلعبوا في الخارج، وبينما أشرب الشاي، وأمضغ بهدوء بسكويتا تخبزه من دقيق الشوفان، تقوم بالخطوات الافتتاحية في لعبة السؤال والجواب الدائرية: «غبت فترة طويلة، وتساءلنا ما إذا كنت سترجع.. ثم كل تلك المتاعب التي مررت بها! لكم تغيّرت الأشياء، لم نعرف شيئا من هذه الفوضى عندما كنت في موقع المسؤولية. كل هؤلاء الغرباء من العاصمة، يفسدون الأشياء».

يأتي دوري، أتنهد: «نعم، لا يعرفون كيف ندير الأمور في الأقاليم، أليس كذلك. كل المشاكل من اجل فتاة». التهم قطعة أخرى من البسكويت. يضحك الناس على عاشق يتسم بالحمق لكنهم يغفرون له في النهاية.

«كان أمر إعادتها إلى أهلها نوعا من اللياقة العامة في نظري، ولكن كيف ينجح الإنسان في إفهامهم ذلك؟»

أتكلم بطريقة غير مترابطة، تنصت لأنصاف الحقائق هذه، تهز رأسها، وترقبني كالصقر، نتظاهر أن الصوت الذي تسمعه ليس صوت الرجل الذي تأرجح من الشجرة طالبا الرحمة بصوت مرتفع يكاد يوقظ الموتى. «.. على أية حال، فلنأمل أن الموضوع قد انتهى، ما زلت أعاني من الأوجاع». ألمس كتفي: «يبرأ جسد الإنسان ببطء شديد كلما تقدم في السن».

هكذا أتكلّم مقابل ما يُقدّم لي.

وإذا كنت ما أزال أشعر بالجوع في المساء، وإذا انتظرت على بوابة الثكنة صفير مناداة الكلاب، وتسللت بما يكفي من الهدوء، يمكن في العادة تملّق الخادمات للحصول على بقايا من عشاء الجنود، إما زبدية من الفاصوليا الباردة، أو الفتات الدسمة في قدر الحساء، أو نصف رغيف من الخبز. وإما المشي على مهل في الصباح إلى الفندق الصغير والاتكاء على حافة باب المطبخ، تنسم كل الروائح الزكية، العترة [نبات عطري] والخميرة، والبصل الطري المفروم، وشحم

الضأن المدخّن.

تشحّم ماي، الطاهية، أوعية الخبز، أراقب أصابعها الماهرة تنغمس في وعاء الشحم لتكسو الوعاء في ثلاث دوائر سريعة. أفكر في معجناتها، وفي فخذ الخنزير المشهور، والسبانخ، وكعكة الجبن التي تصنعها، وأشعر باللعاب يجري في فمي.

«رحل الكثير من الناس» تقول مستديرة نحو كرة العجين الضخمة. «رحلت جماعة كبيرة الحجم قبل أيام قليلة فقط، بينهم بنت من هنا ـ البنت الصغيرة ذات الشعر الأملس، ربما تذكرها، رحلت مع صاحبها. صوتها فاتر وهي تطلعني على تلك المعلومات، وأنا ممتن لاهتمامها بمشاعر الآخرين.

«طبعا، ثمة معنى لما يجري» تضيف، «إذا أردت الرحيل عليك الرحيل الآن، الطريق طويلة، وخطرة أيضا، والبرد يزداد في الليل». تتكلّم عن الطقس، عن الصيف الماضي، وعلامات قرب الشتاء، كأنني، في زنزانتي التي لا تبعد ثلاثمائة خطوة من حيث نقف، كنت معزولا عن الحر والبرد، الجفاف، والرطوبة. أدركت أنني في نظرها قد اختفيت ثم عادوت الظهور، ولم أكن بين الغياب والظهور جزءا من العالم.

أسمع وأهز رأسي وأحلم أثناء كلامها. والآن أتكلّم.

«هل تعرفين، عندما كنت في السجن، في الثكنات، لا في السجن الجديد، في حجرة صغيرة حبسوني فيها، كنت على قدر من الجوع يمنعني من التفكير في النساء، أفكر في الطعام فقط، عشت من وجبة إلى أخرى. لم أشبع أبدا، لعقت طعامي كالكلب وأردت المزيد، وهناك المزيد من الألم في أوقات مختلفة، ألم اليدين والذراعين، وهذا». ألمس الأنف المتورم، والندبة البشعة أسفل العين، التي اكتشفت سرا افتتان الناس بها.

«عندما كنت أحلم بامرأة، أحلم بشخص يأتي في الليل ويخلصني من الألم، حلم ساذج، وما كنت أجهله كيف تخزن الرغبة نفسها في تجاويف عظام الإنسان وذات يوم تندلق بلا إنذار. مثلا، ما قلتِه قبل لحظة، الفتاة التي تكلمتِ عنها، كنت مولعا بها، أنت تعرفين هذا الأمر كما اعتقد، لكن اللياقة منعتك من الكلام عنه.. عندما قلتِ لقد ذهبت، أعترف، كان شيئا لطمني هنا، في الصدر. ضربة».

تتحرك يداها برشاقة تقطع دوائر من العجين على حافة الوعاء، تلتقط الفتات وتعجنها. تتفادى النظر إلى عيني. صعدت إلى حجرتها الليلة الماضية، كان الباب موصدا، لم اهتم بالموضوع، لديها الكثير من الأصدقاء، ولم أفكر أبدا أنني الوحيد.. ولكن ما الذي أريده؟ أريد مكانا للنوم، بالتأكيد، وأريد أكثر من ذلك أيضا، لماذا الكذب؟ جميعنا يعرف أن ما يريده الكهول هو استعادة شبابهم بين أذرع نساء صغيرات السن.

تدق العجينة، تجبلها، وترقها، امرأة صغيرة السن، أنجبت أولادا، وتعيش مع أم كثيرة المطالب. ترى ما نوع الغواية التي أشكلها بالنسبة لامرأة كهذه إذ أغمغم عن الألم والوحدة؟

أنصتُ مشدوها للخطاب الصادر عني.

«دع كل شئ يُقال» قلت لنفسي عندما وقف أمام معذبيّ للمرّة الأولى. «لماذا تطبق شفتيك بغباء؟ لا أسرار لديك، فليعلموا أنهم يتعاملون مع لحم ودم! عبّر عن رعبك، اصرخ عندما يأتي الألم! هم يزدهرون أمام الصمت العنيد: فيه برهنة على أن كل روح عبارة عن قفل يحتاجون لفتحه بصبر وأناة. اكشف نفسك، وافتح قلبك».

لذلك، صرخت وزعقت وقلت كل ما خطر ببالي. عقلانية ماكرة. فما أسمعه الآن إذ أطلق لساني على سجيته هو الأنين الحاذق لمتسوّل. «أتعرفين أين نمت ليلة أمس؟» اسمع نفسي قائلا. «أتعرفين التكية الصغيرة في مؤخرة مخزن الحبوب؟».

ومع ذلك فما أسعى إليه في المقام الأوّل هو الطعام، بصورة تزداد حدة من أسبوع إلى آخر، أريد أن أصبح سمينا مرّة أخرى، يتملكني الجوع صباح مساء، استيقظ صباحا بمعدة تفتح فمها، ولا أستطيع الانتظار للقيام بجولاتي، أتسكع حول بوابة الثكنة، أتنشق النكهة الرطبة العليلة لدقيق الشوفان، وأنتظر البقايا المحترقة، أتملّق الأطفال ليرموا لي ثمار التوت عن الشجرة، وأمط جسدي فوق سياج حديقة لسرقة واحدة أو اثنتين من ثمار الدرّاق، أمر من بيت إلى بيت، كرجل عانده الحظ مؤقتا، ضحية غواية شفي منها الآن، وأصبح جاهزا بابتسامة لقبول ما يعرض عليه، شريحة خبز ومربى، كأس شاي، ربما زبدية يخنة في منتصف النهار، أو طبق بصل وفاصوليا، وفواكه دائما، المشمش، الدرّاق، والرمّان، ثروة صيف وافر المحصول.

آكل كمتسوّل. أمضغ طعامي بشهية مفرطة، أمسح طبقي حتى يصبح مسرّة للعين. ولا عجب أنني أستعيد تعاطف أبناء جلدتي يوما بعد يومي.

ثم كيف أتودد وأداهن!

حدث أكثر من مرّة أن تناولت وجبة خفيفة أعدت خصيصا لي: قطع الضأن مقلية بالبصل والثوم، أو شريحة من لحم الخنزير والطماطم على قطعة من الخبز موشاة بجبن من حليب الماعز. إذا تمكنت من نقل الماء أو الحطب، أفعل ذلك مسرورا علامة على العرفان بالجميل، رغم أنني لم اعد قويا كما كنت من قبل. وإذا شعرت في هذه الأثناء أنني استنفذت جميع المصادر في البلدة ـ إذ يجب الحرص على عدم التحوّل إلى عبء على كاهل المحسنين ـ بوسعي التمشي في اتجاه مخيّم الصيّادين، ومساعدتهم في تنظيف السمك. تعلّمت كلمات قليلة من لغتهم، يستقبلونني بلا توّجس، إذ يفهمون معنى أن يكون الإنسان متسولا، ويقتسمون طعامهم معي.

أريد أن أكون سمينا مرّة أخرى. أكثر سمنة من السابق. أريد بطنا تقرقر بالرضا كلما شبكت راحتيّ فوقها، أريد لذقني أن تغطس في بطانة حلقي، وأريد لثدييّ أن يتمايلا عند المشي. أريد حياة قوامها إشباع الحاجات البسيطة. أريد حياة (أمل بعيد) لا تعرف الجوع أبدا.

مرّت ثلاثة أشهر تقريبا على مغادرة الحملة العسكرية، ولم تصل أخبار بعد. في المقابل، تسري شائعات مرعبة في كل مكان: الحملة استدرجت إلى الصحراء وقضي عليها، الحملة

استدعيت دون علمنا للدفاع عن الوطن تاركة البلدات الحدودية للبرابرة يقطفونها كالثمرة كلما رغبوا في ذلك.

تغادر البلدة أسبوعيا قافلة من أشخاص أدركوا عواقب الأمور، متجهة إلى الشرق، تضم ما بين عشر واثنتي عشر عائلة تسافر معا «لزيارة الأقارب»، حسب التعبير الملطّف «حتى تهدأ الأمور من جديد».

يغادرون، مواكب تحمل الصرر، يدفعون عربات يدوية، يحملون الصرر على ظهورهم، وحتى أطفالهم يجري تحميلهم كالحيوانات، كما أنني رأيت عربة طويلة منخفضة ذات أربع عجلات تجرها الخراف. لم يعد من الممكن شراء حيوانات النقل.

المغادرون هم الواعون، أزواج وزوجات يرقدون بلا نوم في أسرتهم في الليل، يتبادلون الهمس، يرسمون الخطط، يغادرون السفينة قبل الغرق. يتركون بيوتهم المريحة خلفهم قائلين وقد أغلقوا أقفالها «حتى نعود»، يأخذون المفاتيح كتذكار ما. وفي اليوم التالي تقتحم عصابات من الجنود البيوت، تنهبها، تحطم الأثاث، وتخرّب الأرضيات.

تتصاعد مشاعر العداء تجاه من يُقال إنهم يعدون العدة للرحيل. يُهانون في الأماكن العامة، يتعرّضون للاعتداء، ويُسرقون بلا حسيب أو رقيب. في هذه الأثناء ثمة عائلات تختفي في منتصف الليل، ترشو الحرّاس لفتح البوابات، يتجهون على الطريق إلى الشمال، وينتظرون في المحطة الأولى أو الثانية حتى يزداد حجم القافلة إلى حد يسمح لهم بالسفر آمنين.

يعيث الجند فسادا في البلدة. عقدوا اجتماعا على ضوء المشاعل في الميدان لإدانة «الجبناء والخونة»، وتأكيد الولاء الجمعي للإمبراطورية.

«باقون هنا».

أصبحت هذه الكلمات شعار المخلصين: ترى الكلمات ملطخة على جميع الجدران في كل مكان. وقفت في الظلام على طرف الحشد الضخم تلك الليلة (لم يجرؤ أحد على البقاء في البيت) مستمعا لتلك الكلمات تصدح بها آلاف الحناجر متوّعدة بطريقة تفتقر إلى الرشاقة. سرت القشعريرة في ظهري.

قام الجنود بعد الاجتماع بمسيرة في الشوارع. رُكلت الأبواب وحطمت النوافذ، أشعلت النيران في أحد البيوت. وحتى وقت متأخر في تلك الليلة استمر الشرب والاحتفال المخمور في الميدان. بحثت عن ماندل ولم أجده. ربما فقد السيطرة على الحامية، هذا إذا افترضنا أن الجنود كانوا مستعدين في أي وقت لقبول الأوامر من شرطي.

استُقبل أولئك الجنود الغرباء بفتور عندما آوتهم البلدة للمرّة الأولى. كانوا مجنّدين من مختلف أنحاء الإمبراطورية. «لا نحتاجهم هنا، قال الناس، ومن الأفضل أن يسارعوا في المغادرة وقتال البرابرة». رفضوا التعامل معهم بالدين في الدكاكين، حجبت الأمهات بناتهن عنهم، لكن الموقف تغيّر عندما ظهر البرابرة على عتبات بيوتنا.

يعاملهم الناس في الوقت الحالي بحرارة، بعدما اتضح أنهم كل ما يقف بيننا وبين الدمار. تفرض لجنة من المواطنين ضريبة أسبوعية لتنظيم وليمة لهم، يشوى خلالها خروف كامل على السفود، تمد فيها غالونات من الرم. بنات البلدة طوع بنانهم. على الرحب والسعة مهما طلبوا طالما ظلوا هنا وحرسوا حياتنا. كلما ازددنا اهتماما بهم تزداد رعونتهم. نعرف أننا لا نستطيع الاعتماد عليهم. فمخزن الحبوب على وشك النفاد، والقوّة العسكرية الرئيسة تبخّرت كالدخان، ما الذي سيبقيهم إذا توقفت الولائم؟ كل ما نرجوه أن تمنعهم قسوة السفر في الشتاء من المغادرة.

الخوف من الشتاء في كل مكان.

يهب في ساعات الصباح الأولى نسيم شديد البرودة من جهة الشمال: تصر مصاريع النوافذ، يلتصق النائمون ببعضهم، يحكم الحرّاس تزرير معاطفهم الفضفاضة، ويديرون ظهورهم. أستيقظ في بعض الليالي مقرورا من البرد في سريري المصنوع من الأكياس، ولا أستطيع النوم مرّة أخرى. وعندما تشرق الشمس تبدو بعيدة يوما بعد يوم، الأرض تزداد برودة حتى قبل المغيب، أفكر في قوافل المسافرين الصغيرة المنتشرة على طرق تبلع مئات الأميال في اتجاه وطن لم يره معظمهم، يدفعون عرباتهم اليدوية، يحثون خيولهم على السير، يحملون أطفالهم، يتدبرون مؤنهم، يتخلون يوما بعد يوم عن الأدوات، وأواني المطبخ، والصور، والساعات، واللعب، كل ما اعتقدوا أنهم يستطيعون إنقاذه من حطام ضيعاتهم قبل أن يصبح الهرب فوزا بالحياة أقصى آمالهم.

سيصبح الجو بعد أسبوع أو اثنين شديد القسوة، ولن يتمكن من الخروج سوى الأكثر صلابة. ستهب ريح الشمال الكئيبة طول اليوم، تهلك الحياة على سيقان النبات، تسوق بحرا من الغبار عبر السهل العريض، وتجلب موجات من البرد والثلج. لا أتخيّل نفسي بثيابي الممزقة، والصندل الذي عثرت عليه في النفايات، أحمل عصا في يدي وأضع صرّة على ظهري، قادرا على قطع هذا الطريق الطويل، والبقاء على قيد الحياة.

قلبي لا يطاوعني.

وما نوع الحياة التي أنشدها خارج هذه الواحة؟

حياة كاتب حسابات فقير في العاصمة، أعود يوميا بعد حلول الظلام إلى حجرة مستأجرة في أحد الشوارع الخلفية، تتساقط أسناني على مهل، وترمقني صاحبة البيت بنظرات ازدراء على الباب؟ وإذا كان عليّ الانضمام إلى الهجرة الجماعية، سأكون مثل واحد من العجائز غير المتطفلين، الذين ينسلون من طابور السائرين ذات يوم، يجلسون في ظل صخرة، وينتظرون آخر موجات البرد تصعد زاحفة في أرجلهم.

أتجوّل في الطريق العريضة حتى ضفة البحيرة.

أصبح الأفق على مد البصر كئيبا بالفعل، وها هو يندمج في مياه البحيرة الرمادية. تغرب الشمس خلفي بأشرطة ضوئية ذهبية وقرمزية. وتأتي من القنوات أولى أصوات صرّار الليل. هذا عالم أعرفه، وأحبه، ولا أريد تركه.

مشيت على هذه الطريق منذ سنوات شبابي، ولم أصب بأذى. كيف يُقال إن الليل يعج بالأشباح المتنقلة للبرابرة؟ إذا كان ثمة وجود لغرباء، هنا، أستطيع تلمسه في عظامي. لقد انسحب البرابرة مع قطعانهم إلى عمق الوديان الجبلية انتظارا لتعب الجنود ورحيلهم. وعندما يحدث ذلك، سيأتي البرابرة مرّة أخرى. سيطلقون الماعز للرعي، ويتركوننا وشأننا، ونحن سنزرع حقولنا، ونتركهم وشأنهم، وخلال سنوات قليلة سيعود السلام إلى المنطقة الحدودية.

أمر بالحقول المدمرة، التي يجب أن تكون قد حُرثت ونُظّفت من الأعشاب الضارة، أعبر قنوات الري، وأصل حافة البحيرة، تزداد الأرض تحت نعلي طراوة، وسرعان ما أجد نفسي سائرا فوق العشب المبتل بالماء في أرض سبخة، أشق طريقي عبر القصب، وأقفز بخطوات واسعة غارقا في الماء حتى الكاحل في آخر الأضواء البنفسجية للغسق. تغطس الضفادع في الماء قبلي، ومن مكان قريب أسمع الحفيف المكتوم لريش طائر من طيور الماء على وشك الطيران.

أخوّض عميقا، مباعدا القصب بيدي، شاعرا بالطين البارد بين أصابع قدميّ، والماء الذي يحتفظ بحرارة الشمس أطول من الهواء، يقاوم ثم يرضخ مع كل قفزة أقوم بها. في ساعات الصباح الأولى يدفع الصيادون قواربهم المسطحة القاع فوق هذا السطح الهادئ ويرمون شباكهم.

يا لها من طريقة هادئة للحصول على القوت. ربما عليّ التخلي عن مهنة المتسوّل هذه والالتحاق بهم في مخيمهم خارج السور، وبناء كوخ يخصني من القصب والطين، والزواج بواحدة من بناتهم الجميلات، الاستمتاع بالطعام عندما يكون الصيد وفيرا، وشد الحزام عندما لا يكون.

استغرق في هذه الرؤيا الحزينة وقد ارتفع الماء المسّكن حتى ربلتي الساقين. لا أجهل ما تمثله أحلام اليقظة هذه. حلم التحوّل إلى بدائي لا يعقل، وحلم العودة مشيا على الأقدام في البرد إلى العاصمة، وحلم تلّمس الطريق إلى الخرائب في الصحراء، وحلم العودة إلى عزلة زنزانتي، وحلم البحث عن البرابرة وعرض نفسي عليهم ليفعلوا بي ما يحلو لهم.

هذه الأحلام هي أحلام النهايات بلا استثناء:

أحلام لا تدور حول كيفية العيش بل كيفية الموت. وأعرف أن الجميع في تلك البلدة المسوّرة التي تغرق في الظلام الآن (أسمع الصوت الخافت للبوق معلنا إغلاق البوابات) تشغلهم أحلام كهذه. الجميع ما عدا الأطفال.

لا يشك الأطفال أبدا أن الأشجار العتيقة الضخمة التي يلعبون تحت ظلالها لن تبقى إلى الأبد، وأنهم لن يكبروا ذات يوم ليصبحوا أقوياء كآبائهم وخصيبين كأمهاتهم، وأنهم لن يعيشوا ويزدهروا ويربوا أطفالهم ولن يكبروا في المكان الذي ولدوا فيه. ما الذي جعل من المستحيل بالنسبة لنا العيش كالسمك في الماء، والطائر في الهواء، والأطفال؟ إنها غلطة الإمبراطورية.

الإمبراطورية خلقت الزمن التاريخي.

لم تموضع الإمبراطورية وجودها في الزمن الدائري الهادئ المتواتر لدورة الفصول بل في الزمن الخشن للصعود والهبوط، في البداية والنهاية، في الكارثة. تحكم الإمبراطورية على نفسها

بالعيش في التاريخ، وتتآمر ضد التاريخ. فكرة واحدة تشغل عقل الإمبراطورية الغارق في الفقر: كيف لا تنتهي، كيف لا تموت، كيف تطيل عمرها. تلاحق أعداءها في النهار. ماكرة ولا ترحم، ترسل كلابها الضخمة في كل مكان.

وفي الليل تقتات على صور الكارثة: نهب المدن، اغتصاب السكّان، أهرامات من العظام، مساحات واسعة من الخراب. رؤيا مجنونة لكنها سامة جدا: لا أقل أنا، الغارق في السبخة، إصابة بها عن العقيد المخلص جول، الذي يتعقّب أعداء الإمبراطورية في صحراء مترامية الأطراف، مشرع السيف للقضاء على بربري تلو الآخر حتى آخر واحد يعثر عليه ويذبحه.

يذبح الشخص الذي سيكون قدره (إن لم يكن قدره سيكون قدر ابنه أو حفيده الذي لم يولد بعد) تسلّق البوابة البرونزية للقصر الصيفي، وإسقاط نموذج لكرة أرضية يعلوها نمر هائج رمز السيادة الأبدية، بينما يهلل رفاقه أسفل ويطلقون بنادقهم (الموسكت) في الهواء.

ليلة بلا قمر. أتلمس طريقي في الظلام عائدا إلى الأرض الجافة، وأسقط نائما على سرير من العشب متلفعا بمعطفي. أنهض مقرورا ومتيبّس الأطرف من هيجان الأحلام المضطربة. لم أنم لفترة طويلة من الوقت. وما أن أضع قدمي على الطريق المؤدية إلى مخيّم الصيادين حتى ينبح كلب، يليه في الحال آخر، وسرعان ما ينفجر الليل في عاصفة صاخبة من النباح، وصيحات الذعر والصراخ. أصيح مفزوعا بأعلى صوتي: «لم يحدث شئ» لكن أحدا لا يسمعني.

أقف عاجزا على قارعة الطريق، يتجاوزني شخص ما راكضا في اتجاه البحيرة، ويصطدم بي جسد آخر، امرأة، أعرف في الحال، تشهق مذعورة بين ذراعيّ قبل تملصها مني وهربها. وهناك الكلاب، أيضا، تلتف مزمجرة حولي: أدور حول نفسي صارخا ما أن يطبق احد الكلاب فكيه على رجليّ، يمزق الجلد، ويتراجع.

النباح المسعور يحيطني من كل جانب. ومن خلف الأسوار تقوم كلاب البلدة بدورها. أنحني ذليلا وأدور متوترا في انتظار الهجوم التالي. عويل الأبواق النحاسية يشق الهواء، الكلاب تنبح أعلى من السابق. وببطء أجر نفسي في اتجاه المخيّم، حتى يبدو طيف أحد الأكواخ فجأة في الأفق، أدفع الحصير المعلّق على الباب، وأعبر إلى حرارة مبللة بالعرق، حيث نام أشخاص إلى ما قبل دقائق مضت.

تخفت عاصفة الصخب في الخارج، ولا يعود أحد. الهواء فاسد، يراودني النعاس، لكن وقع الصدمة الخفيفة على الطريق يربكني. كأنما أصابه خدش، يحتفظ لحمي بالأثر الناعم للجسد الذي علق به لبضع ثوان في الطريق، أخشى مما أستطيع القيام به:

العودة غدا إلى هذا المكان في وضح النهار، وما زالت الذكري تستبد بي، وطرح الأسئلة حتى معرفة تلك التي اصطدمت بي في الظلام، وسواء كانت طفلة أو امرأة، خلق مغامرة إيروتيكية أكثر سخفا.

لا حد لحماقة الرجال في مثل عمري. عذرنا الوحيد أننا لا نترك علامتنا الخاصة على البنات

اللائي يعبرن بين أيدينا: سرعان ما تنسى البنات رغباتنا المعقدة، طرقنا الطقوسية في عمل الحب، ونشوتنا التي تعوزها الرشاقة، ينفضن رقصنا الأخرق ما أن ينطلقن كالسهم إلى أحضان الرجال الذين سيحملن أطفالهم. شباب، أقوياء، ومباشرون. طريقتنا في الحب لا تترك علامة.

ترى من ستتذكر المرأة الكفيفة: أنا بردائي الحريري، وأضوائي الخافتة، وعطوري وزيوتي، وملذاتي الكئيبة، أم ستتذكر الرجل الآخر الرزين، الذي يضع قناعا على وجهه، ويصدر الأوامر، ويفكر في أصوات عذابها الشخصي؟

وجه من كان آخر من رأته في هذه الدنيا إن لم يكن وجه [المحقق] خلف الحديد المتوّهج؟ ورغم انكماشي من العار، حتى هنا وفي هذه اللحظة، يجب التساؤل، عندما أرقد بالمقلوب إلى جانبها، ألثم الكاحلين المكسورين وأحنو عليهما، ألا أشعر في أعماقي بالأسف لأنني لا أستطيع نقش نفسي بقوة على جسدها.

ومهما تلقت من معاملة حسنة من ذويها، لن يتودد إليها ويغازلها أحد بالطريقة العادية: فقد طبعت على جسدها إلى الأبد علامة أنها مملوكة لغريب، ولن يدنو منها احد إلا بدافع شفقة شهوانية كئيبة اكتشفتها فيّ ورفضتها.

ولا عجب أنها كانت سرعان ما تغط في النوم، ولا عجب أنها كانت أكثر سعادة إذ تقشّر الخضروات مما هي في سريري. لا بد أنها شعرت، منذ توقفت أمامها على بوابة الثكنة، أن ميزم [بخار عفن ينبعث من مستنقع] الخديعة يطبق عليها. الحسد، الشفقة، والقسوة، كلها أقنعة تنكرية للشهوة. وعندما أمارس الحب لا تتنكر الشهوة باعتبارها نزوة بل باعتبارها جهدا مثابرا لإنكار النزوة. أذكر ابتسامتها الرزينة. منذ اللحظة الأولى أدركت أنني غاو مزيّف. أنصتت لي، ثم أنصتت لقلبها، وكانت على حق عندما تصرفت حسب قلبها.

ليتها وجدت الكلمات لتقول ذلك. «لا تمارس الحب بهذه الطريقة». كان عليها أن تقول هذا الكلام لتوقفني في منتصف الفعل «إذا أردت تعلّم كيف تمارسه اسأل صديقك القاتم العينين». وكان عليها مواصلة الكلام لئلا تتركني بلا أمل: «ولكن إذا كنت تريد أن تحبني عليك إدارة الظهر لصديقك وتعلّم درسك في مكان آخر».

لو قالت ذلك حينها، ولو فهمتها، لو كنت في وضع يسمح لي بفهمها، لو صدقتها، لو كنت في وضع يسمح لي بتصديقها، لكنت وفرت على نفسي سنة من محاولات التكفير المرتبكة وغير المجدية. إذ لم أكن، كما اعتقدت، المتسامح المحب للملذات عكس العقيد البارد الصارم.

كنت الكذبة التي تقولها الإمبراطورية لنفسها في وقت البحبوحة، وكان الحقيقة التي تقولها الإمبراطورية لنفسها عندما تهب رياح هوجاء. وجهان للحكم الإمبراطوري، لا أكثر ولا أقل.

لكنني حاولت كسب الوقت، تأملت هذه النقطة الحدودية النائية، بصيفها المغبّر وعربات نقلها المحملة بالمشمش وقيلولاتها الطويلة وحاميتها التي لا تتبدل وطيورها المائية القادمة والمهاجرة سنة تلو الأخرى من وإلى سطح البحيرة الرائع الذي لا يكدره الموج وقلت لنفسي:

«اصبر، سيرحل ذات يوم، سيعود الهدوء ذات يوم، عندها ستصبح قيلولتنا أطول، ويعلو الصدأ سيوفنا أكثر، سينسل الحارس من برج المراقبة لقضاء الليل مع زوجته، الملاط سيتفتت فتبني السحالي أعشاشها بين قطع الطوب، ويطير البوم من برج الكنيسة، وسيصبح الخط المكرّس للمناطق الحدودية في خرائط الإمبراطورية غامضا وضبابيا حتى ننال نعمة النسيان ولا يذكرنا أحد».

بهذه الطريقة خدعت نفسي عندما مشيت في أكثر من اتجاه خاطئ في طريق بدت مثالية لكنها أوصلتني إلى قلب المتاهة.

في الحلم أمشي نحوها في الميدان المغطى بالثلج. في البداية أمشي. وعندما تشتد الريح تدفعني في دوّامة من الثلج وقد امتدت ذراعاي، ونفخت الريح معطفي كأنه شراع سفينة. تزداد السرعة، تنزلق قدماي على الأرض وارتطم بالشخص الوحيد في الميدان. «لن تستدير لتراني في الوقت المناسب» أقول لنفسي، أفتح فمي لتحذيرها، يصل إلى أذنيّ صوت عويل خافت، تذروه الريح، يشق طريقه إلى السماء كقصاصة من ورق.

أكاد أكون فوقها الآن. يتوتر جسدي استعدادا للتصادم، حينها تستدير لتراني. لوهلة من الوقت أرى طيف وجهها، وجه طفلة، يتوهّج عافية، يبتسم لي بلا ذعر، قبل التصادم. تضرب رأسها بطني، عندها ابتعد، تأخذني الريح بعيدا. ضربتها خفيفة، كأن فراشة ارتطمت بي. يغمرني إحساس بالراحة. «إذا، ليس ثمة ما يبرر القلق على الإطلاق» أقول لنفسي، أحاول النظر إلى الخلف، لكن بياض الثلج يغطي كل شئ.

قبلات رطبة تغطي فمي. ابصق، أهز رأسي، أفتح عيني. الكلب الذي يلعق وجهي يتراجع محرّكا ذيله، يتسرب ضوء من باب الكوخ، أزحف خارجا في الفجر. تشوب الماء والسماء مسحة واحدة من التورّد. البحيرة التي تعوّدت أن أرى فيها كل صباح المقدمات الباهتة لقوارب الصيد فارغة، والمخيم حيث أقف الآن فارغ أيضا.

أشد معطفي على جسدي بقوة أكبر، وأمشي على الطريق إلى ما بعد البوابة الرئيسية التي ما زالت مغلقة، أمشي حتى برج المراقبة في الشمال الغربي، الذي لا يبدو مأهولا بالحرّاس، ثم أعود هابطا مع الطريق، عابرا الحقول، إلى ضفة البحيرة. يقفز أرنب بري فوق قدمي ويندفع بعيدا في خط متعرج، أراقبه إذ يقوم بدورة إلى الخلف ويختفي بين حنطة ناضجة في حقول بعيدة.

طفل صغير يقف في منتصف الطريق على بعد خمسين ياردة ويتبوّل، يراقب قوس البول، ويرمقني بطرف عينه، وقد قوّس ظهره لقذف آخر دفقة أبعد مسافة ممكنة، ثم يختفي فجأة وخيطه الذهبي ما زال معلقا في الهواء، انتزعته يد سوداء من وراء القصب.

أقف حيث وقف. لا يقع النظر على شئ هنا ما عدا رؤوس عيدان القصب المتمايلة يومض بينها نصف قرص الشمس المتوهّج. «يمكن أن تخرج» أقول بصوت شبه هامس: «ليس ثمة ما تخشاه». ألاحظ أن عصافير الدوري تتجنّب رقعة القصب هذه، ولا أشك أن ثلاثين زوجا من

الآذان تسمعني الآن.

أستدير في اتجاه البلدة.

البوابات مفتوحة. يجوس جنود مدججون بالسلاح بين أكواخ الصيّادين. يهرول الكلب الذي أيقظني معهم من كوخ إلى آخر، وقد ارتفع ذيله، وتدلى لسانه، وانتصبت أذناه. يسحب أحد الجنود رفا وضعت عليه أسماك مملحة ومنزوعة الأحشاء لتجف، فيتهاوى على الأرض.

«لا تفعل ذلك» أقول مسرع الخطى. أعرف بعض أولئك الرجال من أيام التعذيب في باحة الثكنة. «لا تفعل، لم تكن غلطتهم».

يمشي الجندي بلا مبالاة متعمّدة نحو أكبر الأكواخ، يوسّط نفسه بين دعامتي السقف الناتئتين ويحاول خلعه. لكنه يفشل رغم ما يبذله من جهد. رأيت من قبل كيف تبنى تلك الأكواخ. تُبنى لتصمد أمام ريح عاتية. هيكل السقف مثبت على القوائم المنتصبة بسيور جلدية. ولن يتمكن أحد من رفعه دون قطع السيور الجلدية.

أناشد الرجل. «سأقول لك ما حدث ليلة أمس، كنت مارا من هنا في الظلام والكلاب نبحت، الناس شعروا بالخوف، وعجزوا عن التفكير، أنت أدرى بهم، ربما فكروا أن البرابرة قد جاءوا، لذا هربوا بعيدا إلى البحيرة، وهم يختبئون بين القصب، رأيتهم قبل وقت قصير، لا يمكن عقابهم بسبب حادثة سخيفة كهذه».

يتجاهلني. يساعده جندي آخر على الصعود إلى السطح. يحفظ توازنه بالوقوف على الدعامتين، ويشرع في فتح ثقوب في السقف بعقب حذائه. أسمع دوي الصوت المكتوم في الداخل بينما يتساقط الجص المصنوع من العشب والطين.

«قف» أصرخ. يتدفق الدم في رأسي. «هل آذوك بطريقة ما؟» أحاول الإمساك بكاحله، لكنه بعيد جدا. أستطيع قتله في هذه الحالة إذا تمكنت منه.

يقحم شخص نفسه أمامي: «لماذا لا تنصرف من هنا، لماذا لا تموت في مكان آخر؟». تحت سقف القش والطين، أسمع دعامة السقف تطقطق بوضوح. الجندي على السطح يطوّح بيديه ويغطس في الداخل، في لحظة يكون هناك تطل الدهشة من عينيه، وفي لحظة أخرى لا توجد سوى سحابة من الغبار معلقة في الهواء.

يزيح حصير الباب جانبا، ويخرج مترنحا، قابضا على يديه، ومغمورا من الرأس إلى أخمص القدم بغبار أصفر اللون. [يدمدم بكلمات نابية] ينفجر زميله ضاحكا. «ليس ثمة ما يضحك» يصيح. «لقد آذيت إبهامي اللعين!». يضغط يده بين ركبتيه. «يؤلمني كثيرا». يركل جدار الكوخ، ومرّة أخرى أسمع تساقط الجص. «اللعنة على البدائيين» يقول. كان علينا وضعهم في صف أمام الحائط وإطلاق النار عليهم منذ زمن بعيد ـ وعلى أصدقائهم!».

يبتعد متباهيا، وقد نظر ورائي، ومن خلالي، لكنه رفض بكل طريقة أن يراني. وعند مروره أمام الكوخ الأخير يمزق الحصير على المدخل فتنقطع سلاسل الخرز التي تزينه، وتتناثر حبّات توت أحمر وأسود، وبذور بطيخ جافة، في كل مكان.

أقف في الطريق منتظرا خمود فورة الغضب في نفسي. أتذكر فلاحا شابا أحضروه أمامي عندما كانت ما تزال لديّ سلطة قضائية على الحامية. فقد أحاله أحد القضاة في بلدة بعيدة إلى الخدمة في الجيش لمدة ثلاث سنوات لأنه يسرق الدجاج. بعد شهر هنا حاول الفرار من الخدمة، فأمسكوا به وأحضروه لي.

قال إنه يريد رؤية أمه وشقيقاته مرّة أخرى. «لا نستطيع أن نفعل ما نريد» قلت موبخا. «نحن جميعا نخضع للقانون، وهو أهم من كل واحد منّا، القاضي الذي أرسلك إلى هنا، وأنا، وأنت، نخضع للقانون». رمقني بعينين حزينتين منتظرا سماع الحكم، خلفه وقف حارسان، وقد غلت يداه خلف ظهره.

«تشعر بالظلم، أعرف، إذ تُعاقب بسبب مشاعرك كابن بار. تعتقد أنك تعرف العدل والظلم. أفهم هذا الأمر. نحن جميعا نعتقد أننا نعرف». لم يخامرني الشك حينها أن كل واحد منّا سواء كان رجلا أو امرأة، أو طفلا، وربما حتى الحصان العجوز الذي يدفع دولاب المطحنة، يعرف معنى العدل. كل المخلوقات تأتي إلى الدنيا جالبة معها ذاكرة العدل. «ولكننا نعيش في عالم تحكمه القوانين» قلت لسجيني المسكين.

«عالم أقل من المثل الأعلى، وأفضل ما لدينا، ولا نستطيع القيام بشئ ما حيال هذا الأمر، نحن مخلوقات ساقطة، كل ما نستطيعه دعم القوانين، والحيلولة دون تلاشي ذاكرة العدل»

حكمت عليه بعد توبيخه. قبل الحكم بلا تذمّر، وسحبه حارساه بعيدا. أذكر الخجل الذي شعرت به في أيام كهذه. أغادر قاعة المحكمة، وأعود إلى شقتي، وأجلس على الكرسي الهزاز في العتمة طول المساء، بلا شهية للأكل، حتى يحين موعد النوم. عندما يعاني بعض الرجال بلا وجه حق، أقول لنفسي، «مصير الشهود على معاناتهم أن يخجلوا منها».

لكن هذه المواساة الخادعة لا تعزيني. فكرت أكثر من مرّة بالاستقالة من وظيفتي، بالانسحاب من الحياة العامة، وشراء مزرعة صغيرة. ومع ذلك فكرت أن شخصا آخر سيعيّن ليحمل وزر الوظيفة، ولن يتغير شئ. بهذه الطريقة واصلت القيام بعملي حتى داهمتني الأحداث ذات يوم.

كان الفارسان على مسافة تقل عن ميل، وقد شرعا في عبور الحقول المكشوفة، وكنت واحدا من الحشد، الذين سمعوا الصراخ على الأسوار، واندفعوا للترحيب. فنحن نعرف راية الكتيبة ذات الألوان الخضراء والذهبية التي يرفعانها. أمشي بخطوات واسعة بين أطفال يجرون وقد تملكتهم البهجة فوق التربة المحروثة قبل وقت قصير. يمضي الفارس على جهة اليسار، الذي كان ملتصقا بزميله، مسرعا في اتجاه طريق البحيرة، بينما يسير الآخر متمهلا في اتجاهنا، منتصب القامة على السرج، وباسطا ذراعيه على الجانبين كأنه ينوي احتضاننا أو التحليق في الفضاء.

شرعت في الركض بقدر ما أستطيع، ساحبا خفيّ فوق التراب، وقلبي يخفق بعنف. على بعد مائة ياردة صوت حوافر وثلاثة من الجنود المدججين بالسلاح على ظهور الخيل يسرعون في اتجاه أجمات القصب حيث غاب الفارس الثاني.

انضم إلى الجماعة المتحلقة حول الرجل (أتمكن من معرفته رغم ما طرأ عليه من تغيّر) الذي يرفع الراية خفاقة فوق رأسه ويحدق بعينين فارغتين تجاه البلدة. لقد شد إلى هيكل خشبي متين يبقيه منتصبا على السرج. عموده الفقري مستقيم بفضل قائمة خشبية، وذراعاه مثبتتان إلى قطعة خشبية أخرى كالصليب. يحوم الذباب حول وجهه، لقد مات منذ عدة أيام.

يشد أحد الأطفال يدي هامسا: «هل هو أحد البرابرة، يا عمي؟». «لا» أهمس ردا عليه. يلتفت إلى صبي قربه «رأيت، ألم أقل لك» يهمس.

وبما أن أحدا لا يبدو مستعدا للقيام بهذا العمل، أنا الشخص الذي تقع على عاتقه مسؤولية التقاط سير اللجام المتدلي، والعودة بهذه العلامة السيئة من البرابرة عبر البوابة الكبرى، مرورا بالمتفرجين الصامتين، إلى ساحة الثكنة، لفك وثاق الرجل، وتحضيره للدفن.

لم يغب الجنود الذين انطلقوا للبحث عن زميله الآخر طويلا، ساروا خببا عبر الميدان إلى مبنى المحكمة، حيث يمارس ماندل حكمه، واختفوا في الداخل، وعندما خرجوا لم يكلموا أحدا.

تأكد الآن كل هاجس بالكارثة، وللمرّة الأولى اجتاح البلدة رعب حقيقي. تدافع الناس إلى الدكاكين يزايدون على بعضهم للحصول على مؤن غذائية، تحصنت بعض العائلات في بيوتها، بعدما أدخلت الدجاج وحتى الخنازير معها إلى الداخل. المدرسة أغلقت. تقول إشاعة يتناقلها الناس إن حشدا من البرابرة يخيّم على بعد أميال قليلة على ضفاف النهر المتفحمة، وأن الهجوم على البلدة أصبح وشيكا. لقد وقع ما لم يكن متوقعا. فالجيش الذي زحف خارجا بمرح قبل ثلاثة أشهر لن يعود أبدا.

أغلقت البوابات الكبرى بالمزاليج. وقد ناشدت الرقيب المناوب أن يسمح للصيّادين بالدخول، قلت: «إنهم يشعرون بالرعب». لكنه أدار لي ظهره بلا جواب. وفوق رؤوسنا، خلف المتاريس، يحدق الجنود، الأربعون جنديا الذين يقفون بيننا وبين البرابرة في اتجاه البحيرة والصحراء. عند حلول الظلام، في الطريق إلى السقيفة التي يحتفظون فيها بالقمح، وما زالت أنام فيها، أجد الطريق مغلقة.

تمر في الزقاق عربات ثنائية العجلات تجرها الخيول من عربات المؤن. الأولى محملة بما أميّزه كأكياس حبوب من السقيفة والبقية فارغة. خلف العربات طابور من الخيل المسرجة من اصطبلات الحامية: يمكن التخمين أن الطابور يضم كل حصان سرق أو صودر في الأسابيع الماضية. يخرج الناس الذين أيقظتهم الضوضاء من بيوتهم، ويقفون بهدوء على جانب الطريق يراقبون مناورة الانسحاب هذه التي خطط لها بلا شك منذ وقت طويل.

أطلب مقالة ماندل. لكن الحارس على باب المحكمة صارم كبقية زملائه. في الواقع ماندل غير موجود في المحكمة. أعود إلى الميدان في الوقت المناسب لسماع نهاية بلاغ يقرأه على الناس «باسم القيادة الإمبراطورية»، يقول إن الانسحاب «إجراء مؤقت»، وأن قوة «لتسيير الأمور» ستبقى في الخلف. من المتوقع «توقف العمليات بشكل عام على امتداد الجبهة في فصل الشتاء»، وهو شخصيا يأمل العودة في الربيع «عندما يبدأ الجيش هجوما جديدا»، ويريد أن يشكر الجميع

على ما تلقاه من «حسن ضيافة لا يُنسى».

وبينما يتكلم واقفا في إحدى العربات الفارغة محاطا بجنود يحملون المشاعل، يعود رجاله بثمار غزواتهم. يكافح اثنان منهم لتحميل فرن للطبخ يكسوه غطاء معدني جميل الشكل، سرقوه من أحد البيوت الفارغة. وآخر يعود على وجهه ابتسامة الفوز وقد حمل ديكا ودجاجة، الديك جميل جدا، ذهبي وأسود اللون. أرجلهما مربوطة، يمسك بهما من الجناحين، وتحملق عيونهما بضراوة. وفي حين يفتح أحد الرجال الباب، يحشر الجندي الديك والدجاجة في الفرن. العربة مكدسة عاليا بالأكياس والبراميل الصغيرة المسروقة من أحد الدكاكين، وبمقعدين وطاولة صغيرة. يفرد الجنود سجادة ثقيلة فوق الحمولة ويربطونها من أسفل.

لا تصدر مشاعر احتجاج عن الناس، الذين يراقبون هذا العمل المنظم للخيانة، بيد أنني أشعر بموجات من الغضب العاجز تجتاحني. انتهى تحميل العربة الأخيرة، ترفع المزاليج عن البوابات، ويمتطي الجنود خيولهم. على رأس الطابور أسمع شخصا يجادل ماندل «ساعة، فقط»، يقول، «يمكن أن يكونوا جاهزين خلال ساعة». «غير ممكن» يقول ماندل، بينما تحمل الريح بقية كلماته بعيدا.

يزيحني أحد الجنود من الطريق، ويرافق ثلاثاً من النساء اللائي ارتدين الكثير من الثياب، إلى العربة الأخيرة. يتسلقن العربة بصعوبة، يجلسن، وقد وضعن البراقع على وجوههن. تحمل إحداهن بنتا صغيرة وتضعها في أعلى الحمولة. يتصاعد صوت السياط، ويبدأ الطابور في الحركة، الخيول تشد بأقصى قوة، والعجلات تطقطق. في نهاية الطابور يسوق رجلان قطيعا يضم دستة من الخرفان بالعصي. عندما تمر الخرفان يتصاعد اللغط بين الناس.

يندفع شاب ملوحا بيديه وصارخا، تتبعثر الخرفان في العتمة، ويقترب الناس صاخبين. وفي الحال، تقريبا، تدوي الطلقة الأولى. وبينما أركض بقدر ما أستطيع وسط عشرات من الراكضين الصارخين، لا يبقى في ذاكرتي سوى مشهد واحد في هذا الهجوم العبثي: يحاول رجل جر إحدى النساء من العربة الأخيرة، ممزقا ثيابها، بينما البنت الصغيرة تراقب جاحظة العينين وإبهامها في فمها. ثم يفرغ الميدان ويعتم من جديد. العربة الأخيرة تدحرجت خارج البوابة، والحامية رحلت.

ظلت البوابات خلال ما تبقى من الليل مفتوحة، وأسرعت مجموعات عائلية صغيرة معظمها مشيا على الأقدام، تحت ثقل أكياس ثقيلة، خلف الجنود. عاد الصيّادون قبل بزوغ الفجر إلى الداخل، ولم يعترض أحد، وقد جلبوا معهم أطفالهم الشاحبين، وممتلكاتهم المثيرة للشفقة، وحزم القوائم الخشبية والقصب للبدء مرّة أخرى في مهمة بناء البيوت.

شقتي القديمة مفتوحة. رائحة عطن في الداخل. لم ينفض الغبار عن شئ منذ وقت طويل. اختفت صناديق العرض، بما فيها من حجارة، وبيض، ومصنوعات جلبتها من الخرائب في الصحراء. الأثاث في الحجرة الأمامية أزيح إلى جهة الحائط، والسجادة انتزعت. تبدو حجرة الجلوس الصغيرة كأن أحدا لم يلمسها لكن الستائر تحمل رائحة نتنة منفّرة.

في حجرة النوم أزيحت أغطية السرير جانبا ، كما تعوّدت أن أزيحها ، كأنني كنت أنام هنا . لكن الرائحة المنبعثة من الكتّان غير المغسول غريبة. إناء البول تحت السرير نصف ممتلئ. في الخزانة قميص مجعّد على الياقة دائرة بنية اللون [من العرق] وتحت الإبطين بقع صفراء. ثيابي كلها اختفت.

أزيح الأغطية عن السرير، وارقد على الفرشة العارية، منتظرا أن ينتابني إحساس بعدم الراحة، شبح شخص آخر ما زال يحوم بين ما ترك من روائح وفوضى. لكن الإحساس لا يأتي، والحجرة مألوفة كما كانت دائما. واضعا ذراعي فوق وجهي أجد نفسي منزلقا إلى النوم. قد لا يكون العالم كما هو الآن مجرّد وهم، أو مجرّد حلم مزعج في الليل، وربما ينذر بعواقب وخيمة يصعب علينا نسيانها أو التعايش معها. ومع ذلك لا أشعر، أبدا ، أن النهاية باتت وشيكة. إذا دخل البرابرة الآن أعرف أنني سأموت في سريري عديم الحس وجاهلا كرضيع. ومع ذلك ستكون النهاية مناسبة أكثر إذا عثروا عليّ أسفل في حجرة المؤن في يدي ملعقة، وفمي طافح بمربي المشمش المُختلس من آخر زجاجة على الرف: عندئذ ستقطع رأسي وترمى على كومة الرؤوس في الميدان وما زالت على الوجه مسحة من الاستياء والمفاجأة بسبب اقتحام التاريخ لزمن الواحة الراكد.

لملاقاة أكثر نهاية تناسبهم، سيُعثر على البعض في مخابئ تحت الأقبية، وقد احتضنوا الأشياء الثمينة، وأغلقوا عيونهم. سيموت البعض على الطريق تحت بفعل أوّل سقوط للثلج في الشتاء. والبعض، قلة منهم، ربما يموت مقاتلا بالمذاري. بعد ذلك سيمسح البرابرة مؤخراتهم بأرشيف البلدة.

لم نتعلم شيئا حتى اللحظة الأخيرة. يبدو أن عنادا وشيئا لا يمكن الوصول إليه يوجد عميقا في داخل كل واحد منّا. لا أحد يصدق، فعلا، رغم كل الهستيريا في الشوارع، أن عالم الثوابت الساكنة الذي ولدنا فيه في طريقه إلى الزوال. ولا يصدق أحد أن جيشا إمبراطوريا تعرّض للإبادة على يد مسلحين بالرماح والسهام وبنادق صدئة قديمة يعيشون في خيم لا يغتسلون أبدا ولا يعرفون القراءة والكتابة. ومن أنا لأملك حق السخرية من أوهام تمنح الحياة للناس؟

وهل ثمة طريقة أفضل لتمضية الأيام الأخيرة بدلا من الحلم بمخلّص يبدد جيوش العدو بسيفه ويغفر لنا الأخطاء التي ارتكبها الآخرون باسمنا ويمنحنا فرصة أخرى لبناء فردوسنا الأرضي؟

أرقد على الفرشة العارية وأركز أفكاري لاستحضر صورة عن نفسي كسبّاح يسبح بضربات لا يعتريها التعب في مادة الزمن، مادة أجمد من الماء، بلا تموّجات، مضللة، بلا لون، وجافة كالورق.

ترجمة: حسن خضر

Waiting for the barbarians. London: vintage 1980

من صفحة ١٣٤ ـ ١٥٧

ضيافة الآخر
والقصيدة ذات الحركة الزرقاء

(١)

منذ شبابي الأول، التقيت بأصوات من جهة أخرى تسكن القصيدة. أي قصيدة. هذا الإحساس، الحميم، بحضور صامت للغريب فاجأني في القصيدة، في اللقاء، دون معلم ولا مرشد، مع القصيدة. إحساس صاحبني وأنا في صمتي أقرأ. كنت غادرت الجامع، الذي قرأت فيه كلمة الله لمدة ست سنوات. جامع صغير، بحي العيون بفاس، يقتحمه ضوء شمس تغير من قطع نورها، كنت أذهب إليه كل صباح. هناك قرأت ما لم أكن أفهم. كان القرآن، وهو مكان لسريان لغات، دليلاً على إرادة تلقي ما يتجاوز الإنساني. كون بالعربية، معجز، يرسم أطراف جمهرة من اللغات.

عندما غادرت الجامع، وجدت نفسي أمام القصيدة، بما هي، في آن، كلام قريب وبعيد: قريب، لأنني التقيت فيه، سراً، مع كلام متعدد يبدل صورة المرأة والطبيعة، ينفتح على جانب ملتبس من نفسي؛ وبعيد، لأنه يجيء مما لا أستطيع تحديده. كلام شعري عربي، بمعجم أكثر ألفة مع ما أعيش، يتقدم نحوي غريبا، مسكونا بالغريب. فالكلمات، والتفاعل بين الكلمات، تبدل الخيال بطريقة لا نهائية، وتبذر اضطراباً في الحساسية. في هذا التقاطع، كون متفرد أخذ في الذبذبة، وحركة صدمت جسد الشاب الذي كنته. حركة زرقاء، كما يمكن لي تسميتها. هذه القصيدة كانت تكلمني كما لو أن صوتها لم يعد يتكيف مع الكلمة العربية التي كنت متعوداً عليها. كلمة غريبة. قصيدة تستضيف الغريب، الذي يعني في العربية، كما جاء في اللسان، البعيد عن وطنه، الذي ليس من القوم، والغريب من الكلام. إنه الشعر الذي ينفتح، كباب، ليترك الشر يمر في لغة. «الشعر نكد بابه الشر». هكذا كان الأصمعي وصف الشعر، الذي يحمل ختم لغة الدهشة.

هذه القصيدة التي قرأتها، بعد القرآن، كانت رومانسية. والعروض، الوزن، أو الصورة، كانت تمنحني الاحساس بأني أمام لغة غريبة داخل اللغة العربية. حركة زرقاء، معلقة في النفس، وجهتني نحو أصوات مجهولة، موضوعة، معروضة، من بيت لآخر. قصيدة أصبحت، شيئاً فشيئاً، لصيقة بي. نحوها أتوجه، لأكتشف استقبال كلام آخر. تفاعل لغات ورؤيات شعرية تستقر في قصيدة عربية حديثة، منصتة لامارتين، لشيللي، لكيتس، لبايرون، لغوته وبوشكين. أحس بتنفسها. إنها حيوان. بعينين جاحظتين ينظر، ثم يفر من الهوية.

ثم بعد لأي، صارت ضيافة الغريب عملا ليدي الثالثة. كان حتى كان. كان مراهق صموت يقضي الليلات والنهارات يقرأ شعراء قدماء وحديثين. كان يتجنب كل تواطؤ مع العالم الذي كان يحيط به. ثم صارت

ممارسة القراءة لديه غير منفصلة عن ممارسة الكتابة. ثمة شيء كان يستولي عليه منذ القصائد الأولى. كلمة يعجز عن ضبطها. لا هي شرقية ولا هي غربية. تسافر لتتلمس صدمة. ثم، ابتداءً من هذه اللحظة، أصابه الشعر الحديث. نزل المراهق إلى دخيلته مرتجفاً، ثم قشعريرة مزقت صوته ويديه.

(٢)

كان النقد العربي السائد، في الستينيات، يحرم الغموض في الشعر الحديث، ويتهم بالخيانة (والتآمر) كل خرق للوضوح. كان هذا الموقف يمثل علامة على هوس بالهوية. إن القصيدة، التي شرعت في كتابتها، كانت منتصرة للغموض وللحدود المفتوحة بين الثقافات. لقد كان الشعر العربي القديم يقدم لي عبرة الضيافة الثقافية. فأبو تمام كان موصوفاً بالخروج إلى المحال في لغته الشعرية. وهو لم يكن الشاعر الوحيد الذي تم النظر اليه على هذا النحو. أبو تمام شاعر منفتح على الفكر والمعارف (الإغريقية، الهندية، الفارسية) التي كانت متداولة في زمنه. والقصيدة، بالنسبة له، عمل يتطلب التفكير في اللغة، وانخراطاً للكلام في التداخل الثقافي. قصيدته بناء ينبثق عن المحسوس. وهذه القصيدة، الموشومة بالفكر والمعارف، القادمة من جهات أخرى، كانت تعيد الكلام إلى حالة العذرية. لذلك كان أبو تمام يشير، من جهة أخرى، إلى ان الشعر فرج عذراء، وقراءته خصيصة المفترع لهذه العذراء. (والشعر فرج ليست خصيصته/ طوال الليالي إلا لمفترعه). القصيدة لذة مجاهدة. والقراءة فعل له استعارة نكاح العذراء، افتراعها.

ومما له دلالة، أن الغرب لا يزال يجهل تجربة من هذا النوع، كان لها أثرها في ثقافة عربية عبر العصور. بل من عادة الغرب ان يعاملها (بالاضافة إلى أنه يجهلها) على أنها ثقافة محافظة، منغلقة على نفسها، ومستسلمة لقواعد الواحد، الواحدية. لا يصلح حكم كهذا (ولا يصدق) على شعر شاعرنا أبي تمام. إن منهجه الشعري كان مندرجاً في فكرة شعرية، تتغيا التداخل الثقافي للمعارف في القصيدة مثلما تعطي للغموض مكانة الأفضلية. لقد خصص عبد القاهر الجرجاني مؤلفين للإعلاء من شأن هذه الخصيصة الشعرية. إنه يمدح النظم، جاعلاً من تأثير الصورة الشعرية سحراً. فالاستعارة، لديه، لا تنفصل عن التداخل الثقافي. إنها طاقة توليدية «إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون». عائلة بكاملها من الشعراء العرب كانت لها المسافة ذاتها من مفهوم الصفاء ووضوح الأنا. لقد عمل كل من الشعر والنثر، عبر القرون، على الترغيب في الكلمة الغامضة، المفتوحة على معارف موروثة من حضارات أخرى ومترجمة إلى العربية.

كل شاعر كبير كان يستودع في نفسه معرفة هي، في الوقت ذاته، متوسطية وآسيوية، خالقا لكلمة شخصية، مندرجة ضمن التداخل الثقافي، عارضة نفسها، متفردة، في استئناف ما لا يقبل الاخضاع. بهذا تكمن خصيصة الشعر في حضور الاختلاف، الذي هو فضاء المعجز غير القابل للاختزال.

في الانفتاح على الثقافات الغربية، عثرت على ما سينمي رغبتي في الانتماء إلى فكرة شعرية نقدية. فالزمن الحديث أعطى بعد آخر لمسألة الغموض. لم يعد معنى هذا المفهوم يقتصر على التفاعل المروّع بين الكلمات، بل أصبح يدل أيضاً على بذرة السكر التي تنقلها لغة إلى لغة أخرى. بذرة مدمرة للأنا بما هي نظام خالص. إن بناء قصيدة، منشغلة باللانهائي والذاتية، بالغريب والمشوب، تتعرض لإبدالات مفاجئة. فاللغة الشعرية، المكتوبة على هامش الأدب، لا تتوقف عن تقويض التركيب (النحوي)، تباغت الصورة، تفتت

العروض وتشوه النظام الذي يدعي الخصوصية، الصفاء. طريق القصيدة هي طريق المشوب، حيث المرئي والمحجوب يتآلفان. وفي القصيدة يتجسدان هذا العبور إلى بذرة السكر. ثم ها هو المشوب يحمل، منذئذ، صفة الصافي، الجميل، المجهول.

(٣)

أدركت، إذن، منذ سنوات التعلم، أن الحديث هو الغامض بامتياز، وأن الصفا هو صفاء مختلف. فإذا كان حقل الغموض يتغير، فإن سر القصيدة، بما هي ضيافة للآخر، لا يتغير. من ثم يكون الغموض، كمنتوج للتداخل الثقافي، ظاهرة متصلة برؤية للاعقلاني، للانهائي والمجهول. والعبور من لغة إلى لغة، من خلال القراءات والترجمات، واقعة كونية لا تدرك (أو لا يعطى لها أي اعتبار) من لدن استبداد المغلق، الذي هو منطق كل أصولية تعتمد الهوية. للشعر واللغة العربيين ما لسواهما من شعر ومن لغات. لا أقل ولا أكثر. وعلى غرار ما عرفته اللغات الأخرى، التي كانت تبحث عن طريقها إلى الحديث، سارت القصيدة العربية في إثر المغامرة الشعرية الكونية، معرضة نفسها للخطر، كما يمكن لجاك دريدا أن يكتب. فالقصيدة إما أن تكون منخرطة في التداخل الثقافي فتتحقق لها حداثتها، أو لا تنخرط فيه فلا تكون حديثة. والقصائد العربية الحديثة، التي قرأتها (وحفظتها) في مرحلة التعلم ليست استثناء. هذه الطريق هي طريق القصيدة في زمننا. هي هناك، في تجربة الحدود التي تعبرها كل قصيدة، مشدودة إلى أن تكون حديثة.

إن الشعراء العرب القدماء، الذين مثلوا قيم الخرق، كانوا دليلي إلى اختبار مغامرة الشعراء الفرنسيين الملاعين، كما يسميهم فرلين. فهؤلاء الشعراء العرب فتحوا لي الطريق لمصاحبة الشعراء الفرنسيين (وسواهم)، فيما هؤلاء الشعراء الفرنسيون أرشدوني، بدورهم، إلى إعادة قراءة القدماء والحديثين، وبفضل هؤلاء وأولئك فهمت أن القصيدة لا توجد إلا إذا هي استقبلت الآخر في الكلمة الشعرية، استقبالاً يحترم الآخر فيه آداب الضيافة. واستقبال الغريب، في القصيدة، لا يعود لمنطق يسعد بتحليل يعتمد مصطلحات السبب والنتيجة. هذا المنطق سطحي. إنه يمثل عائقاً في وجه الفكرة الشعرية. وهو أساس النقد التقليدي، الذي انبنى على الهوية العربية، ودان بدون هوادة مغامرة الحديثين، خالطا بين استقبال الغريب في القصيدة وبين التغريب.

درس دانتي، من جهة اخرى، مفيد. فالكوميديا الإلهية عمل قام على تسمية الزمن الاوروبي الحديث بتأثير من التداخل الثقافي. أعمال عربية، ذات رؤية إسلامية للعالم الأخروي، هي أعمدة عمارة هذا الصرح الأوروبي الذي قلب قيم شعر وثقافة. بقبول استقبال الغريب الإسلامي أدخل دانتي بذرة السكر في بناء عمل شعري. إن قراءة الكوميديا الإلهية كانت، بالنسبة لي، كشفاً. لقد مكنتني من رؤية كون ثقافي عربي سراديبي، بسط سلطانه على الثقافة المتوسطية في العصور الوسطى. دانتي معلم للتداخل الثقافي. لقد مارس فكرة جديدة للشعر حتى يعطي معنى أصفى للغة («إعطاء معنى أصفى لكلمات القبيلة» كما وضح ذلك ملارمي لاحقاً في قبر إدغار ألن بو)، التي لا تستحق وضعية الحديث إلا إذا هي رجت القيم عن طريق التداخل الثقافي.

وإزرا باوند معلم متفرد للتداخل الثقافي، في القرن العشرين. إن الأناشيد هي النموذج الأعلى لممارسة جعلت من ضيافة الغريب، في فترة مهمومة بانفجار حرب عالمية ثانية لا معنى لها، أخلاقية للإبداع الشعري. فقراءة الأناشيد كانت، بالنسبة لي، تأكيداً على حداثة شعرية تعثر على شكلها في تعدد الخرائط

الجغرافية وفي اختلاف الحضارات والثقافات. فالمشوب، بما هو بذرة للسكر، منبع نهر الضيافة الذي لا ينضب. منذ القديم يجري، متوجها من الغرب نحو أقصى الشرق، الصين، حتى يبلغ جبل تايشان، في تسلسل غنائي، يدخل إلى صلب الانجليزية اللغات اليونانية واللاتينية والهيروغليفية والصينية. الغريب هنا هو العنصر الاول لبناء هذا العمل الشعري المتفرد، الذي يسمق وحيداً. والحركة الزرقاء تصيبنا، عبر اتقاد صفحات لا حد لها، منشئة تخوم رؤية شعرية شخصية.

(٤)

أنصت، متخلصا من كل دهشة، إلى الغريب يأتي ويستقر في القصيدة. هذا الغريب يزعج انساق في الهوية، يقوضها، بالحركة الزرقاء لتداخل ثقافي، مجهول في القصيدة. يقوضها بقصد النزول إلى مترفع ضوء، لا هو قبل القصيدة يوجد ولا بعدها. هذا الضوء بحجة شعرية ينشأ مع القصيدة وفيها. ضوء يتسامى عن أي صفة ذات علاقة بما هو خارج القصيدة. وعلى امتداد فترة الكتابة أنشغل بالحركة الزرقاء، قوة تخترق القصيدة دون أن تعبأ بأي ممنوع. على أن هذه القوة، الماحية لكل مرجعية، تصون ضيافة الآخر كما تصون فعل الكتابة.

في البحث عن أرضها الشخصية، تتخلى القصيدة عن «الأنا» الشفافة، التي يعلن عنها ضمير المتكلم أو تصريف فعل في المتكلم المفرد. ليست هذه «الأنا» سوى حجاب يعزل «أنا» القصيدة التي تدخل في تفاعل مع ضمائر أصوات الموتى والأحياء المحجوبين. ومن المفارقة أن هذه «الأنا» النحوية تستمر أحياناً في الحضور دون أن تكون مرادفة لهذا الصوت الخفيض، «أنا» القصيدة، التي توشوش، بجمعها، تحت «الأنا» الشفافة وتغير القيم في القصيدة.

قيم في القصيدة. تأكيداً. هو ذا الشيء الذي تتجسد فيه أخلاقيات ضيافة الغريب في قصيدة، وينكشف معنى حداثتها. لا مجال للخلط بين الحداثة والهوية، التي هي البنت الشقية للإيديولوجية الرومانسية. كل قصيدة تصل، عبر الحوار، إلى إنتاج قيمتها الشخصية هي قصيدة حديثة. على هذا النحو عثرت ثانية على نفسي مع الشعر العربي القديم. ويحتاج الغرب، مقابل ذلك، إلى تواضع كبير لاكتشاف حداثة كلام شعري عربي قديم لا يزال مكبوت وعيه الجمالي. أقصد بذلك أن القصيدة العربية، المهمومة بإنتاج قيمتها الشخصية، كتبت الغريب في فكرة شعرية مفتوحة. وتظل بلاغة الخطابات الغربية غير عابئة بقيمة هذه القصيدة، وهي بالتالي خطابات تستديم رؤية غير حديثة عن الشعر العربي، رافضة له حق الضيافة.

(٥)

تنتمي قصيدتي إلى هذا الشعر العربي الذي استقبل الغريب، بسعادة، في لغته وثقافته، ولكنه لم يتغافل عن آداب الضيافة. لا شيء يدهش. كان رولان بارط تحدث عن الدوائر الميتافيزيقية للثقافات والآداب. قبله كان الألماني فيكو تناول اللغة من حيث هي شكل ورؤية للعالم. بهذا تفتح كل قصيدة طريقها نحو ميتافيزيقيتها الشخصية، التي لا تنفصل عن اللغة. اللغة في حد ذاتها، بعيداً كل البعد عن مفهوم الهوية. ففي الهبوط إلى ظلمات الغريب، تصعد القصيدة باتجاه المجهول. إن الهبوط يتجسد في اللغة والصعود في اللغة. وها هي الحركة الزرقاء تضغط على الصدر، وتلقي بنا على أرض هي في الوقت ذاته أرض الأنا وأرض الآخر، داخل حدود لغة الأنا وخارجها. على الحدود، تؤلف القصيدة بين اللغة والثقافة،

تنطق بالمتفرد الذي لا يمكن الاستحواذ عليه. إنه المتفرد الخاص بذات منخرطة في رهانات الزمن الحاضر، الذي يظل دائماً حاضراً، أبدياً حديثاً.

ذلك هو معنى اللغة، لا فقط في عهد عولمة عمياء تهجر اللغة ـ اللغات، بل هو أيضاً معناها في عالم يحط من قيمة الشعر، دون أن يفهم لأي شيء يصلح الشعر، ولا لماذا هو شمس منتصف الليل. إن القصيدة المكتوبة بالعربية، نحو ميتافيزيقا هذه اللغة تسعى. لكنها، في الوقت نفسه، غريبة في لغتها. فالقصيدة العربية، التي تحاور اللغات الأدبية والمعارف المختلفة، في طريق ابداع قيمتها الشخصية، هي ذاتها غريبة. ولا يمكن لنا أن نستوعب هذا التناقض الظاهر إلا إذا نحن أدركنا أن اللغة تشرط القصيدة على نحو مطلق، لكن القصيدة، بالمقابل، ليست هي اللغة مجردة عن الذات الكاتبة للقصيدة. إنه تمييز بين اللغة والقصيدة، وهو غالباً ما يتعرض للرض.

علاقتي بشعر وثقافة الغرب (والعالم) حررتني من عبودية، أكان مصدرها الأنا أو الآخر. بهذا اتضح لي أن فعل القصيدة يتعارض مع قيم الهوية. فالقصيدة تفاعل ومعرفة في حالة صيرورة. والقيمة، في القصيدة، هي تفاعلها ومعرفتها. وبسبب هذه الحجة (الشعرية)، لا تمتلك القصيدة هذه القيمة إلا عندما نقبل بوضع قيم الهوية موضع السؤال. إنها لا تقوم بوضع القيم موضع السؤال من خلال التصورات والمفاهيم، بل هي تضعها موضع السؤال عندما تتبع طريق الحركة الزرقاء للتداخل الثقافي، للإحساس بأصداء الضيافة في القصيدة.

(٦)

منذ السبعينيات، وجدت قصيدتي نفسها وحيدة، في ثقافة مغربية كانت تتوجس من البحث الحر عن ذات في حوار دائم مع الشعر في العالم، وتتوجس من الاقامة خارج القيم الاجتماعية والثقافية المقبولة. من دون تردد، اختارت قصيدتي الحوار المنعزل. بل إنها لم تتراجع حتى عن حماقات تتحاشى الإيذاء. وفي البحث، كانت قصيدتي تنصت إلى الأصوات المنشقة، في التجربة الشعرية الكونية. لم يكن القصد إحلال عمل محل عمل، أو لغة محل لغة، بل إن التجربة هي التي قادت القصيدة الى حيث الكتابة ممارسة لتداخل ثقافي، يتفاعل الظاهر فيه مع المحجوب.

كنت آنذاك أدركت أن قصيدتي تصبح غريبة، بمجرد ما توقف الحبسة (بالمعنى اللساني لا بالمعنى السيكولوجي) المنطوق قبل أن يستوفي الشروط النحوية للجملة العربية. وبالتوقف عن الاعتقاد في النحو («أخشى ألا نتخلص أبداً من الله، ما دمنا نستمر في الاعتقاد في النحو»، يقول نيتشه في غروب الآلهة) يحدث انكسار يقود القصيدة إلى جهة غريبة. فصحة متعددة تعوض الصفحة الواحدة للقصيدة، تبعاً لوصية ملارمي، الذي دفعني إلى قراءة منفتحة على تجربة شعرية أندلسية، منسية من طرف حراس معايير الصوت الواحد. قصيدتي حوض أصوات متعددة، كل واحد منها يستقبل سواه. يدان مقبوضتان. ومصير القصيدة ينكشف في القصيدة. أما الانكسار فيبطل علامات الترقيم. هذه القصيدة، تتقدم في اتجاه مشتت. ترتاب في الحدود بين الشعر والنثر، بين الأنا والآخر. وهذا الارتياب يعيد النفس للقصيدة، من غير أن تنقاد نحو هدم منفصل عن فكرة شعرية للبناء.

(٧)

التخلي عن المشترك هو اسم للعصيان الذي تواجه به القصيدة كل ثقافة لا تتهيأ للإنصات إلى الآخر. والمشترك مصيبة القصيدة، فيما هو عهدنا يضاعف مصائبها. إن استبداد التقاليد ووصاية العادة وسيادة العقل أو قيم الهوية، تنضاف جميعها إلى حرمان القصيدة من حق الإقامة في المدينة الذي يحكم خطاب العولمة. لذلك تصبح القصيدة، كمقام للغريب، مرفوضة في انغلاق الأصوليات، التي يرتفع عددها، في جهات مختلفة من العالم. ونحن علينا الاعتراف بأننا نعيش فترة يستولي الواحد والنافع فيها على العقول، وهو لا يندم على فعله الأعمى الذي يمنع اللغات من اللقاء بينها والثقافات من لغاتها.

إن التداخل الثقافي (وليس الخلاسية اللسانية أو الثقافية) ينادي على مكان معزول، لربما بات الدفاع عنه صعباً. في العزلة تضاعف القصيدة المقاومة. فالقصيدة تواصل الطريق، باحثة عن قبيلة الغرباء حتى تنتسب للمنفتح. قبيلة الضيافة. تلك هي شجرة النسب الشعري التي لا تنحصر في لغة ولا في عهد. حاضر القصيدة هو ديمومة الأبدي فيها. و شجرة نسبها هي تفتيت التوجهات الخضوعة (بكل عنجهية) لإيديولوجيات الهوية والمنفعة والامتياز. على هذا النحو تستقبل القصيدة الآخر وهي، في طريقها، متوجهة نحو نار صفائها الشخصي التي تعتنقها. وطن القصيدة، على الدوام، وطن آخر، متعدد قادم من المستقبل. وإذا كانت «الآنا هي آخر» كما كتب رامبو، فإن استقبال الآخر، بسعادة، هو أبجدية أخلاقيات القصيدة الحديثة. على أن هذه الطريق لا تسمح لها أبداً باستقبال الغريب بوثوق من لا يتوقع المخاطر، من لا يقبل بالتعرض للحادثة.

ضيافة الآخر هي وعد القصيدة الحديثة، في زمن عولمة متغطرسة. وبالارتياب مما يسمى مشتركاً في عرف كل هوية، ونقد ايديولوجيات المنفعة والامتياز، تفتح القصيدة الأبواب المحجوبة حتى تترك المجهول يستقر في مركز الآنا. شمسا لمنتصف الليل. مقاماً تلمع زواياه في الجهة اللانهائية للكلام، متعدداً ومشوباً. ذلك شرط القصيدة، حركتها الزرقاء للتداخل الثقافي، في تاريخ سري، متروك في جهة ما. متروك أو مهمل. وتقود السعادة الغريب إلى مقامة، إلى القصيدة، قصيدتي، قصيدتك، الحديثة على الدوام، في لانهائية اللقاءات والحوارات.

محمد بنيس

المحمدية ـ المغرب